

بلاغ إلى الرأي العام

غالي شكري

بلاغ إلى الرأي العام

تأليف
غالي شكري



بلاغ إلى الرأي العام

غالي شكري

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ‎+ ٤٤ (٠) ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٣٥٧٥ ٢

صدر هذا الكتاب عام ١٩٨٨.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٤.

المحتويات

مقدِّمة الأعمال الكاملة للدكتور غالي شكري

بقلم الدكتور وائل غالي

ربما يقودنا الإعلان عن استيائنا من كتابة «المقدِّمات» إلى البحث عن صلةٍ نفرض بها أفكارَنا على قارئ النقد. ليس لديَّ ما أقوله للقارئ إذا لم تتمكَّن تجربةُ «غالي شكري» النقدية والأدبية والثقافية والسياسية من القيام بهذه المهمة من تِلقاء نفسها. ولعل لغة الناقد القادرة على الإقناع هي مقالته النقدية لا ترجمته لمقاله. وأنا لا أحاول هنا أن أتدخَّل في العلاقة بين القارئ وهذه المقالات والدراسات، التي تُمثِّل حصيلة نصف قرن من بحث الراحل «غالي شكري» المتواصِل عن منهجٍ للبحث النقدي الجاد، ولكنني أطمح إلى أن يحقِّق القراء والنقاد رغبتي في اعتبار هذه المجلَّدات الطبعةَ الأولى الحقيقية من أعمال الناقد والمفكِّر المصري الراحل «غالي شكري» (١٩٣٥–١٩٩٨م).

كان من أهم هموم «غالي شكري» العثورُ على معايير يتفق عليها النقاد، لإقرار نجاح العمل الأدبي والفني.

لم أُقدِم على قَطْع أي جزءٍ من أجزاء جسده النقدي، في هذه الطبعة الأولى من أعماله، لكن ما دام الناقد غائبًا، فلا بد من أحدٍ يُشرف على نِتاجه. ليس صحيحًا أن كلَّ ما يقوله الناقد وثيقة؛ كل ناقدٍ يرتكب كثيرًا من التغييرات، وربما لذلك حذَف «غالي شكري» من جميع قوائم مؤلَّفاته التي تُذيِّل كتُبه كلها، على مَدار نصف قرنٍ من الكتابة؛ اثنَين من كتبه المطبوعة، أَلا وهُما كتاب «كلمات من الجزيرة المهجورة» (طبعة أولى، لبنان، ١٩٦٤م)، وكتاب «ثورة الفكر في أدبنا الحديث» (طبعة أولى، القاهرة، مكتبة الأنجلو، سبتمبر ١٩٦٥م).

لذا لن يجد القارئ في هذه الطبعة الإلكترونية هذَين الكتابَين؛ إذ أجرى الراحل في حياته تطوُّرًا في فكره، وأشرَف بنفسه على ذلك التطوُّر. لا تنطوي هذه الرغبة على التباهي بكل ما اختاره الناقد للبقاء، ولكنها تعبير عن الوفاء لِمَا وافَق على تسجيله مما يَقبل أن يعرضه للناس. والأعمال الكاملة لا تكون أعمالًا كاملة إلا حين تنتهي حياةُ الناقد، وقد رحل الناقد الكبير في منزله بالقاهرة في مايو من عام ١٩٩٨م، وقد حان الوقت تمامًا لنَشْر تلك الأعمال على النحو الكامل عبر مؤسَّسة هنداوي.

الدكتور «غالي شكري»، كاتبًا ومفكرًا وناقدًا كبيرًا، أسهم بمؤلَّفاته العديدة والمتنوِّعة في إثراء جوانب الحركة الثقافية المصرية والعربية، فهو لم يتخلَّف لحظةً واحدة عن متابَعة دوره الفاعل والمؤثِّر، في صياغة مجتمع العلم والتقدُّم والاستنارة، وآثَر على الدوام أن يكون في موقع القلب من الحياة الثقافية اليومية، عبر اقترابه الحميم ومواكَبته نبْضَ الواقع المُتغيِّر، والالتحام بمشكلات الإنسان المصري وهمومه وقضاياه.

مقدمة

هذه مجموعة من التأملات والمطالعات والرحلات داخل النفس وخارجها. أحداث ثقافية وأخرى مضادة للثقافة، تركت بصمتها على العقل والوجدان. تساؤلات عن الماضي في الحاضر حول المستقبل. تجارب ورؤى وأفكار تزاحمت على المخيلة، ولم يكُن أمامي سوى هذا التجوال الصعب بين مختلف وجهات النظر.

* * *

وباستثناء المقال الأول في هذا الكتاب (والمؤرَّخ بعام ١٩٧٤م) فإن بقية الصفحات كُتبت خلال الثمانينيات. وبالرغم من أنها صفحات في الأدب والفن والفكر والجمال، فإن نبضات الحياة وأحزانها وارتعاشات الإبداع بين جنباتها تكاد تظلل الكلمات بألوان الأسى وإيقاعات الدمع بين الانحباس والانفلات.

حرارة العاطفة لا برودة العلم هي التي صاغت هذه «اليوميات» التي لا تؤرخ للشكل الخارجي، بل لدهاليز القلب وتضاريس الروح بين نشوة الفرح المبتلة بأضواء الفجر، وانكسار الخاطر المجفف بسخونة الأشواق.

لن يجدني القارئ هنا كما اعتاد دارسًا وباحثًا بالمعنى الأكاديمي لمثل هذه المصطلحات. وإنما سيجد الوجه الآخَر القابع هناك وراء كل درس وبحث، الوجه الذي يعانق تجليات الحياة في طزاجتها وحيوية مراوغتها وتدفُّق ألغازها.

وربما كانت المطاردة المزدوجة هذه حيث تُطاردني الحياة وأطاردها، تكشف لي من أسرار العبث ما قد يتراءى منطقًا كامل الأركان، كما تكشف لي من أسرار المنطق ما قد يتبدى فوضى وعبثًا في منتهاه.

هنا تصبح اللغة وإياي في مأزق الغواية. تنسرب الإشارات إلى الأسماء والأفعال، وتنسل الأزمنة من مخادع الشهداء إلى مصارع العشاق. وتكتسب الحروف وهج الظهيرة في ولوج العتمة حيث المجهول ... لا يزال.

طفولة الشيء هي جسد اللغة التي تنفرد بإبداع النطفة الناطقة المتحركة في أوصال الكلمة وشرايين الفقرة، فإذا بالكتابة، أية كتابة إبداعية جديرة بهذه التسمية، هي الحياة ذاتها دون زيادة أو نقصان.

لنقُل إن هذا الكتاب هو كتابة أولًا وأخيرًا، مجموعة نصوص كتبت صاحبها وهو يكتبها، كالشهيق والزفير لا حياة من دونهما معًا.

د. غالي شكري
القاهرة ٩ / ١١ / ١٩٨٧م

الانفتاح والانغلاق في الثقافة المصرية

١

هل يمكن أن يكون هناك انفتاح مع التخطيط أم إن التخطيط والحرية متعارضان؟ وهل يمكن أن يكون الانغلاق مرادفًا — في جميع الأحوال — للتخطيط، أم إن الانغلاق يمكن أن يحدث في ظل الحرية؟

تجيب التجربة الثقافية في مصر، وقد تجاور فيها الانفتاح والانغلاق، أن التخطيط … بلا سلبيات، هو المقدمة الصحيحة للحرية؛ إذ هو يقوم بدور «الوعي بالحرية» … وأن الانغلاق الذي عرفته التجربة المصرية مرده إلى أن القرار لم يكُن في أغلب الأحيان ديمقراطيًّا، وأن الخطة كانت على وجه التقريب مرتجلة. غياب الديمقراطية عن صنع القرار أثمر التناقض الفادح الثمن بين وسائل التخطيط وأهدافه، بين فردية الأمر الفوقي وجماعية التنفيذ. أما الارتجال في صياغة الخطة فقد أثمر التناقض البشع والمبتذل بين الاستراتيجية والتكتيك، بين المرامي البعيدة والإنجاز المرحلي. هكذا تم اغتيال التخطيط باسم التخطيط، وبرزت الدعوة إلى الانفتاح والحرية وكأنها النقيض الأكثر تقدُّمًا من التخطيط.

رغم ذلك فقد أنجزت مؤسسات الدولة الثقافية وتشريعاتها — في ظل ثورة ٢٣ يوليو — العديد من الإيجابيات الفكرية والفنية التي لا يجوز مقارنتها بإيجابيات الليبرالية القديمة.

- إن جيلًا جديدًا قد ولد على خشبة المسرح المصري منذ أواسط الخمسينيات، لم يكُن لتُتَاح له فرصة النمو والازدهار لو أن مسرح الدولة لم يكُن قائمًا بالاتساع الذي عرفه طيلة العشرين عامًا الماضية. باستثناء توفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير

وتجربتي نعمان عاشور ورشاد رشدي اليتيمتين مع المسرح الحر، لم يكُن مقدَّرًا لعبد الرحمن الشرقاوي ويوسف إدريس وسعد وهبة وميخائيل رومان ونجيب سرور ومحمود دياب، أن يملئوا الساحة الفنية بمسرحهم «الجديد»، فكرًا وفنًّا. كان مسرح الريحاني ويوسف وهبي وبديع خيري هو القيمة الدرامية السائدة على جمهور «التياترو» … بالاقتباس والتمصير والفارس والميلودراما كانوا يهيمنون على الذوق العام، بقيم الطبقة المتوسطة كحدٍّ أقصى وكباريهات الحرب العالمية الثانية، في الأغلب الأعم. ثم أقبل الجيل الجديد من معطف توفيق الحكيم والثقافة العالمية والاحتكاك الأكثر وعيًا بشعب مصر، فاستطاع أن يخلق مسرحًا مغايرًا في الفكر والتعبير. جماليًّا، بدأت الولادة الحقيقية للمسرح المصري تكتمل بشتى المحاولات المفتوحة على التراث الشعبي والشعر الحديث والمدارس الفنية الحديثة خصوصًا بريخت وبيرانديلو. فكريًّا، لم يعُد النقد الاجتماعي الساخر مجرد قفشات مقاهٍ ونكات ليالي الأُنس والفرفشة، بل أصبح تجسيدًا عميقًا — أو سطحيًّا — لصراع القوى الاجتماعية مرموزًا إليها بالشخصيات النمطية والمتفردة وبالأحداث التاريخية أو المعاصرة وبالمواقف الكوميدية أو التراجيدية وبالمواقف التقريرية المباشرة أو الموحية الهامسة وبالرقص والموسيقى والديكور.

وقد خلق ذلك كله نقدًا مسرحيًّا حقيقيًّا انتقل بالفعل — وفي أكثر نماذجه أهمية — من مرحلة العلاقات العامة بالمدح والقدح، إلى مرحلة العلم وفلسفة الفن نظريًّا وتطبيقيًّا. إن أهم أعمال مندور ولويس عوض في النقد المسرحي هي ثمرة هذه المرحلة رغم جهودهما السابقة. أما إنجازات علي الراعي ومحمود العالم وأمير إسكندر ورجاء النقاش وعبد القادر القط الحقيقية فقد كانت الابنة الشرعية لقيام هذا المسرح الجديد. تفاوتت المواهب والخبرات والانتماءات، ودرجات الثقافة من ناقد إلى آخَر، ولكن نقدًا مسرحيًّا حقيقيًّا كان قد وُلد. بل إن تعدُّد تياراته كان تأكيدًا لوجوده، لا نفيًا له. وأصبح النقد — كالمسرح — منبرًا للوعي، وشكلًا راقيًا للصراع. إن حوارًا هامًّا حول الشكل والمضمون ومعنى الفن كالذي دار بين مندور ولويس عوض من جانب، ورشاد رشدي وتلامذته من جانب آخَر لم يكُن قطُّ حوارًا أكاديميًّا نظريًّا مجردًا، بل كان وثيق الارتباط بالحياة الفنية الدائرة على خشبة المسرح من جهة والحياة الاجتماعية على أرض الواقع من جهة أخرى.

ولم تكُن الرقابة غائبة عن تلك الخشبة ولا عن هذه الأرض، وكم تعرض المؤلفون والنقاد — فضلًا عن المخرجين والممثلين والجمهور — لعنت الاضطهاد

والقهر، بالحذف والتعديل والإضافة والمنع. وقد كانت لجنة القراءة ورئيس المؤسسة فرعًا آخَر للرقابة. أي إن السلطة كانت طرفًا أصيلًا في الحوار بين الفن والمجتمع. ولكن الحصيلة النهائية — في ظل التخطيط — كانت انفتاحًا على العصر والمجتمع والجمال، بينما كان القطاع الخاص — ولا يزال — يشكِّل «انغلاقًا»، بين أسوار كباريهات الحرب الثانية. فنيًّا يقف في حالة «محلك سر» عند أعتاب الريحاني — في أحسن الأحوال — وعند أعتاب بديع خيري وأبو السعود الإبياري في معظمها. فكريًّا هو المخدر السريع الزوال لهموم مَن يرتادونه من أبناء الشعب المحروم، هو المكان الأكثر «راحة» لأصحاب الياقات البيضاء من عناء نهار طويل في النهب ومص الدماء.

فهل يُصبح الانفتاح — مثلًا — هو فك الارتباط مع القطاع العام في المسرح، هل يصبح عبد المنعم مدبولي وفؤاد المهندس وأمين الهنيدي عنوان الانفتاح الجديد؟

أم إن الانفتاح الحقيقي هو تخليص القطاع العام المسرحي من السلبيات — اللاديمقراطية والارتجال — ودعم الصراع الفكري والفني الذي كان جاريًا متدفِّقًا ومحتدمًا على خشبة المسرح المصري؟

- إن جيلًا جديدًا قد وُلد في ساحة الأدب المصري الحديث، خاصة في الشعر والقصة القصيرة. وبالرغم من أن هذا الجيل الذي ظهرت بداية إنتاجه الفني في الستينيات، يكاد يقف على الطرف النقيض من المناخ الأدبي العام، وبالرغم من أن وسائل ذيوعه وانتشاره كانت المجلات ودور النشر في بيروت وبغداد، وبالرغم من أن بعضًا من أفراد هذا الجيل قد عانى ويلات القهر السياسي في السجون والمعتقلات ... إلا أن تجربته الفنية في خاتمة المطاف هي وليدة معايشته الحارة للحياة المصرية طيلة السنوات العشرين الماضية.

لقد كانت الأفكار الجديدة الوافدة مع فيض الترجمة الذي أغرقت به دور النشر الحكومية الأسواق، وكذلك صدور العديد من المنابر الأدبية كالمجلات والدوريات والبرنامج الثاني في الإذاعة، من بين الأسباب التي تفاعلت مع قدرات الشباب وتجاربهم الحياتية المؤلمة. كان عصر الباشوات في الأدب قد ولَّى ولم يعُد ميسورًا لعزيز أباظة جديد أو محمود تيمور أو توفيق الحكيم أو يحيى حقي أن يظهر. ولو كان أمل دنقل ومحمد عفيفي مطر ويحيى الطاهر عبد الله وعبد الحكيم قاسم وغيرهم عشرات، من أبناء مجتمع ما قبل ١٩٥٢م لما تيسَّر لهم الظهور رغم الموهبة.

وإذا كانت الصعاب والأهوال قد حالت دون بروز بعض المواهب أو بلورتها، فإن الانفتاح الحقيقي لا يتم إلا بتهيئة المناخ أكثر فأكثر لهذا الجيل — الذي لم يعُد شابًّا — حتى لا تنقطع سلسلة التطور بقهر إحدى حلقاتها، وحتى لا تخلو الساحة للجثث التي تسعى على قدمَين. إن خصوبة نجيب محفوظ ويوسف إدريس وصلاح جاهين لا تتمثل في إنتاجهم المباشر فحسب، بل في ديمومة الاتصال المستمر بينهم وبين الأجيال التالية من بعدهم. وإذا كان «التقدم» بمعناه السياسي هو المضمون الغالب على أهم نماذج الشباب الأدبية، فإن الانغلاق دونهم بإقامة حواجز النشر ورقابة الفكر، يؤدي بنا إلى طريق مسدود. وكما كان مسرحنا السياسي ناقدًا عنيفًا لسلبيات النظام، ومع هذا كان من ثمراته اليانعة التي تُحسب له، فإن الانفتاح على الأجيال الجديدة — رغم تناقضاتها مع النظام — يسجل نقطة لهذا النظام لا ضده. أما الانغلاق الذي يكرسه المجلس الأعلى للفنون وجمعية الأدباء في شروط الجوائز والمسابقات والسفر إلى المؤتمرات، فإن من شأنه أن يبقى أمثال صالح جودت وإبراهيم الورداني كشواهد للقبور، لا رموزًا للثقافة الحية. إن ما تنشره المجلات الأدبية الراهنة في مصر، كمجلة «الجديد»، و«الهلال» و«الثقافة»، لا يعيد إلى الذكرى مجلتي «الرسالة» و«الثقافة» القديمتين، وإنما هو يستحضر للمُخيلة أبشع أنواع الانحطاط وأكثرها ابتذالًا. وليت هذه المجلات كانت تعبيرًا أمينًا عن واقعنا الثقافي — أي ما ينتجه أدباؤنا فعلًا — إذَن لما كان هناك تناقض. ولكن الحقيقة أن مصر الخصبة الخلَّاقة المبدعة تكاد تصبح أدبًا سرِّيًّا أو مكبوتًا أو مهاجرًا، أما وجهها العلني المنشور فهو قناع مهترئ ترتديه قسرًا تحت سطوة أشباح الماضي.

وصحيح، إن الشباب الجديد المبدع بأصالة وموهبة، هو في خطِّه الفكري العام يمضي يسارًا. ولكن ما العمل إذا كان اليمين لم يعُد قادرًا على العطاء؟ هل نسجن «الفن» بدعوى سياسية (كان اليمين أول مَن يحاربها فيها مضى) فتزهق روح الجمال والتواصل والتطور؟ ليس هذا من الانفتاح في شيء، بل هو مزيد من الانغلاق والاختناق والموت. ورائحة الرمم لا تزكم الأنوف فحسب، وإنما هي تستولد طاقة قادرة على تحطيم المعبد كله بمَن فيه ... فاحذروا!

- إن قانون التفرُّغ للأدباء والفنانين هو من أهم الإنجازات الثقافية لحركة ٢٣ يوليو. ذلك أنه على الصعيد النظري يوحي بأن هناك تصوُّرًا إيجابيًّا لدور الأدب

والفن. وبالرغم من أنه «قانون»، والدولة تشرف على تنفيذه ماليًّا، فإن حرية الفنانين والأدباء في اختيار موضوعاتهم وأشكالها الجمالية من الميزات الأساسية التي ينبغي احتضانها.

وإذا كان الفن التشكيلي قد أنجز خلال السنوات التي مضت على التفرُّغ كثيرًا من الأعمال الهامة لرمسيس يونان وفؤاد كامل وتحية حليم وجاذبية سرى وغيرهم، فإن الأدب والنقد لم ينجزا شيئًا في هذا المستوى من الأهمية. بل لقد ألغى النقد والبحث والدراسة الأدبية من مشروع اللائحة المعمول بها الآن.

ذلك أن الفنانين التشكيليين قد أسهموا فعليًّا في صدور القانون والحفاظ عليه وتطويره لمصلحتهم، وأتيحت لبعضهم مسئوليات قيادية في الإشراف على تنفيذه. أما الأدباء والنقاد الذين يتقاضون في الصحف والجامعات أجورًا أكبر من الحد الأقصى لمرتبات التفرغ؛ فقد كان من الطبيعي أن يغضوا النظر عن الحماس للمشروع، فضلًا عن المشاركة. وأما الأدباء الشباب الذين يحتاجون إليه أكثر من غيرهم، فلم يعثروا في لجانه على مَن ينظر إليهم بجدية.

وسواء بالنسبة للفنان التشكيلي أو الأديب، أصبح تجديد التفرغ من عام إلى عام يمرُّ بتعقيدات إدارية ومشكلات، تحول في أحيان كثيرة دون إنجاز العمل الذي تفرغ له الفنان أو الكاتب، ويصيب بعضهم الجزع لدرجة المرض السنوي أو الموت.

والحقيقة هي أن التفرُّغ في جوهره انفتاح عميق ومسئول على مواهب الإبداع الكبيرة والجديدة. إنه لا يتحول إلى فرع لوزارة الشئون الاجتماعية إلا إذا أصبح ملجأً لضعاف الموهبة من المحاسيب والأنصار. وحينئذٍ يتحول عن هدفه الأصلي ويصبح مركزًا للعجزة وتنابلة السلطان.

وأظن أن هدف الأهداف من التفرُّغ هو حماية كنوز الإبداع الفني من صدأ الحاجة والزمن، وهو هدف استراتيجي وليس «رعاية» مؤقتة. لذلك كانت اللائحة الراهنة بحاجة إلى تعديلات جذرية من شأنها أن تدفع بكبار الأدباء إلى طلب التفرُّغ، ومن شأنها أيضًا أن تبحث عن المواهب الجديدة بحثًا شغوفًا وجادًّا. وهذا لن يتم إلا برصد ميزانية سخية لأعلى الأدباء وإنما على الأدب، ميزانية لا تنظر إلى مكافأة الكاتب على أنها «إعانة شهرية»، بل حق مكتسب يغنيه — لو أراد — عن العمل الصحفي، بل والتعليم الجامعي إذا كانت موهبته الطبيعية أكبر من

التدريس وأكثر شمولًا. ولا بد أن يكون هذا الحق حقًّا استراتيجيًّا لا حقًّا موقوفًا على عام أو اثنين أو ثلاثة، بل يصبح تأمينًا لحاجات الكاتب أو الفنان المادية طيلة العمر، وبعد الوفاة.

كذلك فإن الانتخاب الديمقراطي للجان التفرُّغ هو أكثر الصيغ جدارة باحتلال مواقع الاختيار. بدلًا من الصراع بين التشكيليين والأدباء والموسيقيين، وبدلًا من تقديم الاعتبار السياسي على الاعتبار الفني أو العكس، وبدلًا من الهبوط إلى مستوى العلاقات الشخصية، فإن اللجان المنتخبة ديمقراطيًّا من جمهور الأدباء والفنانين هي الصيغة الأقرب إلى الانفتاح منها إلى الانغلاق الفئوي والطائفي والسياسي والفني والشخصي. لا بد من الاعتراف بأن ساحتنا الثقافية تضطرم وتغلي تحت الأرض وفوقها بالعديد من التيارات الفكرية والجمالية ... والانفتاح الحقيقي وهو تهيئة مناخ صحي للصراع فيما بينها. ولا تجوز التفرقة مطلقًا بين فنان تشكيلي وناقد للتصوير أو النحت، ولا بين أديب وناقد للشعر أو باحث في الرواية أو دارس للقصة القصيرة.

وهكذا يمكن التفرُّغ أن يتحول من كونه طموحًا نظريًّا إلى «بيت للحرية»، أساسه التخطيط العلمي المدروس، ذلك أن حصاده القليل الراهن هو ثمرة القرارات الفوقية والارتجال العشوائي والأهواء الشخصية. إنه في صياغته التنفيذية الحالية يكاد يشكل نقيضًا للأهداف التي صدر من أجلها قانون التفرُّغ. لقد تحول فعلًا في الآونة الأخيرة إلى «خزنة» لصرف معاشات العجزة والأرامل والأيتام وأبناء السبيل. والمطلوب أن يتحوَّل إلى منبر حي لصراع الفكر والجمال في بلادنا: داخله تتبلور الاتجاهات وتتضح التيارات وتتفاعل مع بعضها البعض، ثم تخرج إلى نور الواقع لتحتك به في وضح النهار، فتغتني أصالتها ويقل زيفها.

إن نفي الحاجة المادية للفنان هي مقدمة صحيحة للانفتاح، بشرط ألا يتحول «بيت التفرُّغ» إلى صومعة للصلاة أشبه ما تكون ثمرتها بالمونولوج الداخلي. وتذكروا أن لنا تراثًا من أواخر الثلاثينيات وطيلة الأربعينيات من هذا القرن، حين كان يلتقي الأدباء والفنانون في «درب اللبانة» و«دار الأبحاث» ومجلة «التطور» والعديد من المعارض وقاعات الموسيقى ومحاضرات الثقافة وأحزاب السياسة. وقد أثمرت — دون تفرغ — بواكير الانفتاح الرائدة في آدابنا وفنوننا، وفي بياناتها النظرية وتطبيقاتها العملية على السواء.

فهل لنا — بالتفرغ — أن نواصل هذا الانفتاح الديناميكي الحر، ولم يعُد رغيف الخبز قيدًا على سواعدنا وعقولنا وقلوبنا؟

٢

تبدو كلمة «الانفتاح» وكأنها كلمة جديدة، وتدخل من الباب الخلفي إلى لغة الناس في حياتهم اليومية، كما سبق لأخواتها «النكسة» و«إزالة آثار العدوان» ... إلى آخر القائمة. والخطر ليس كامنًا في أن «الكلمة» صدرت لأول مرة عن قائد أو زعيم في خطاب أو تصريح صحفي، وإنما في كونها تتحول إلى عملة «شرعية» لا يتم التعامل بغيرها في سوق الفكر حين تتلقفها أجهزة الإعلام المرئية والمسموعة والمقروءة، وتشرع في تثبيتها بالأذهان بالترويج الواسع والتكرار المُلِح. ويزداد الخطر ويستفحل أثره عندما تنتقل «الكلمة» من أفواه المذيعين والصحفيين الصغار إلى أسماع الجماهير وعيونهم إلى أقلام كبار الكتاب والمفكرين. أي عندما تصدق العقول الكبيرة «الشائعات»، وتعاملها كالحقائق. حينئذٍ تستقر الكلمة «الجديدة» في القاموس السياسي المتداول، كمصطلح يجب تفسيره أو تبريره ... أو حتى مهاجمته. وهنا بالضبط تحرز الديماجوجية نقطة لصالحها ضد الموضوعية والعلم.

ما معنى ذلك؟

معناه أنه قد تولد إحدى الكلمات قسرًا وتعسفًا وافتعالًا، فالواقع المستقل عن رغبات صاحب الكلمة لم يثمرها، احتياجاته الحقيقية لم تنبتها، لم تكن هناك ظاهرة جديدة تستوجب تعبيرًا جديدًا عنها. أو أن الكلمة قديمة وقد أُعطيت معنًى جديدًا، بقصد تشويهها أو الانحراف بها عن الدلالة المحددة المقصودة من رسوخها في وجدان الناس ومخيلتهم. أو أن الكلمة مجرد «لفظ» تقع بينه وبين التطبيق مسافة هائلة فيتحول من ثَم إلى شعار للتضليل.

و«الانفتاح» ليس مصطلحًا جديدًا حتى داخل مصر، لقد نادى الميثاق عام ١٩٦٢م بضرورة الانفتاح على تجارب الآخرين بلا عقد أو مركبات نقص أو تعصب. بعد الهزيمة أثارت مقالات هيكل حول «المجتمع المفتوح» جدلًا شديدًا حسمه عبد الناصر أيامها بقوله «المجتمع الثوري المفتوح» ... وها هي ذي الكلمة تعود لتتصدر قائمة المفردات المتداولة حول الوضع الراهن في مصر من حيث منطلقاته وآفاقه المحتملة.

ولأن الوضع الراهن، متعدد الجبهات والميادين، فإنني سأقتصر هنا على مدلول الانفتاح الثقافي أو انعكاسات الانفتاح على الجبهة الثقافية.

وربما كانت الثقافة بالذات — دون غيرها من المجالات — هي الأكثر احتياجًا إلى الانفتاح الدائم المتجدد، وربما كانت الثقافة العربية في مصر، وغيرها من الاقطار العربية، أحوج ما تكون إلى التجدد والانفتاح.

ولكن، ماذا كان الوضع الثقافي في مصر — مثلًا — قبل الدعوة الجديدة إلى الانفتاح؟ كانت هناك، أولًا، إيجابيات ما زالت راسخة في شكل مؤسسات أو إجراءات أو تغييرات في مناهج التفكير. كما أن هناك إيجابيات أخرى لم تعرف طريقها إلى الرسوخ.

وكانت هناك، ثانيًا، سلبيات ما زالت راسخة، بعضها موروث من عصر ما قبل ١٩٥٢م ولكنه تدعم، وبعضها مستجد ولكنه أخذ طريقه إلى الاستقرار.

وليس أمامنا إلا أن نضرب الأمثلة فقط على كلا الجانبين:

- على صعيد الإيجابيات، ربما كان قرار التعليم المجاني في كافة المراحل، هو أخطر إنجاز ثقافي لمصلحة الشعب المصري رغم كل ما يمكن رصده من تحفظات على برامج التعليم وأساليب التربية. إن ديمقراطية التعليم هي الدعامة الأولى للوعي السياسي والاجتماعي، رغم كل العورات التي يمكن إحصاؤها على قنوات هذا الوعي ومجراه.

كذلك كان تأسيس وزارة للثقافة إنجازًا مجيدًا من جانب نظام ٢٣ يوليو، ذلك أن الفصل بين أجهزة الإعلام وأجهزة الثقافة من شأنه أن يحاصر «الدعاية» بين أسوارها الطبيعية ولا يخلط بينها وبين «الفكر»، ومن شأنه أيضًا أن يحصر «الثقافة» فوق منابرها الطبيعية كالسينما والمسرح والكتاب ومعارض الفنون واتحادات الأدباء والفنانين. وبالرغم من أن حصاد وزارات الثقافة المصرية المتعاقبة لم يرتفع قط في يوم من الأيام إلى مستوى الهدف من إنشائها، إلا أنها ظلت دومًا حصنًا واقيًا من الطوفان الإعلامي المبتذل.

وأيضًا، كان تأميم الصحافة من المنجزات التاريخية في حياتنا … فعلى الرغم من تهديدات البطش المستمرة من جانب السلطة وأجهزتها الخفية، فإن انتقال ملكية الصحيفة من رأس المال الفردي إلى رأس مال الدولة كان نقطة تحول حاسمة في حياة الصحفيين المصريين. لقد حلت مراكز جديدة للضغط على الأقلام محل مجموعات الضغط الرأسمالية والإقطاعية السابقة، ولكن المبدأ الكامن في التأميم رغم كل الخدوش ظل ضمانًا — ولو نظريًّا — لحياة الصحفي.

كما كان تأسيس القطاع العام في السينما والمسرح والنشر مكسبًا مؤكدًا لجمهرة العاملين في هذين القطاعين سواء كانوا ممثلين أو مخرجين أو مؤلفين

... وقد حققت هذه المؤسسات نجاحًا حقيقيًّا في إبراز العديد من المواهب، وتبنَّت الكثير من القضايا التي شكلت ملمحًا جديدًا بارزًا على وجه الثقافة المصرية، على وجدان المصريين وعقولهم. وهذا على الرغم من كافة أشكال القصور التي ألَمَّت بإنتاج هذه المؤسسات.

- على صعيد السلبيات، كان التناقض بين القرار والتنفيذ مصدره الحقيقي هو أن القرار ظلَّ «فوقيًّا» في أغلب الأحيان ... لم يكن قرارًا «اجتماعيًّا» مدروسًا وفق الاحتياجات الفعلية لعقول الجماهير ووجداناتها. وليست هناك في أضابير الجهات الرسمية للثقافة في بلادنا، أية دراسات ميدانية لاستجابات الجماهير، بالإقبال والإعراض، سواء في القراءة أو المشاهدة. وليست هناك في ملفات مؤسساتنا الثقافية أية محاضر لحوار المثقفين والجماهير مع المسئولين، فلم تكُن هناك أدنى درجات المشاركة في صنع القرار الملزم. ولم يكن هناك إدراك حقيقي بأن الأرض تغلي باتجاهات فكرية متباينة تباين الانتماءات الاجتماعية للجماهير والمثقفين والمسئولين جميعًا. لذلك كان يصل القرار في حالة «أمر» وظيفي كأننا في الجيش، المقتنعون بسلامته لم يشاركوا في صياغته، وغير المقتنعين لا يتحمسون له بطبيعة الحال. من هنا كانت البلبلة والاضطراب والفوضى والجمود من آفات غياب القرار الديمقراطي اعتمادًا على بديهية «الأثر الديمقراطي» وينسى الجميع أن همزة الوصل الضائعة على أحسن التقديرات هي التنفيذ المشلول أو المراوغ أو الجاهل.
- كذلك من السلبيات الفاجعة أن الواجهة الرسمية للثقافة تناقضت تمامًا مع التطور الثقافي، ولعل جمعية الأدباء والمجلس الأعلى للفنون والآداب، من أبرز الشواهد على هول المسافة القائمة بين سيطرة العقاديين والأباظيين والسباعيين على الواجهات الثقافية المختلفة وبين الواقع الحقيقي لثقافتنا. حتى إن منظرنا أصبح مضحكًا في المؤتمرات الأدبية خارج ديارنا ... ذلك أن الناس في عواصم الدول التي عُقدت فيها، لم يفهموا كيف أنهم يرون «أسماء» واراها الزمن، ولا يرون «أشخاصًا» ما زالوا يكتبون ويبدعون. ولم تكن القضية مطلقًا قضية يسار ويمين، ولكنها قضية الصراع بين الجثث والأحياء. ليست مأساة أن «يتقاعد» البعض وهم بعدُ على قيد الحياة، غير أن المأساة تبدأ حين تخرج الهياكل العظمية من القبور وتحتل أمكنة الأحياء. وقد كان هذا ولا يزال من مساوئ الماضي والحاضر، فالمنتجون الحقيقيون للثقافة بعيدون تمامًا — أو مُبعَدون — عن مؤسسات هذه الثقافة.

- وأيضًا، كانت التغييرات العلوية للمراكز القيادية في حقول الثقافة، من أكثر الآفات ضررًا بإنتاجنا في الفكر والأدب والفن. ذلك أن تغيير «القطب» وحده — رغم احترامنا لدور الفرد في التاريخ! — لا يغير الأسس ولا يهز البناء. بل إن التناقض المروع والبشع كان محتومًا — وسلفًا — بين القمة القيادية والتسلسل الوظيفي المتدرج لهرم المؤسسة. وقد أسهم في أن يكون «حصاد الشر» كثيفًا لدرجة لا تُطاق، أن هذه التغييرات كانت سريعة ومتلاحقة، تمليها اعتبارات تكتيكية عارضة ... فما كان يبنيه أحدهم في عام، كان يهدمه آخر في ساعات.

  وهكذا، والخاسر الوحيد في جميع الأحوال هو «منتج» الثقافة و«مستهلكها»، هو المبدع والجمهور.

- وقد تسللت البيروقراطية في أغلب الوقت إلى أجهزة الثقافة ومؤسساتها بحيث تحولت إلى إدارات حكومية مخلصة للوسائل والتشريعات المحنطة، أكثر من إخلاصها لقضية الثقافة، هكذا كانت الرؤية إلى المشاريع الاستراتيجية كالمعاجم ودوائر المعارف رؤية إدارية تتباطأ في التنفيذ لدرجة الموت اختناقًا، وإتاحة الفرصة لأجهزة الاستعمار الثقافي أن تنشط وتعمل وتسد الفراغ.

  كما كانت الخبرات الرأسمالية والإقطاعية العريقة التي أدارت القطاع العام الثقافي، هي مصدر تحوله في أكثر الأحيان عن مهمته الأساسية كقطاع خدمات، إلى مؤسسات تجارية تستهدف الربح. هكذا أصبحت الخسائر المادية لهذه المؤسسات مبررًا كافيًا لدعم القطاع الخاص وتخريب القطاع العام. بل إن الطابور الخامس للبرجوازية داخل المؤسسات العامة، قد استطاع أن يحشو حصان طروادة بالفكر المعادي، ليغزو من الداخل البناء المادي للفكر الوطني ... بمعنى أن القطاع العام في السينما والمسرح والنشر قد أنفق أحيانًا كثيرة على المشروعات الفكرية والفنية للقطاع الخاص.

تلك هي الملامح العامة لصورتنا الثقافية، من الماضي القريب إلى الحاضر الراهن. فأين الانفتاح وأين الانغلاق في هذه الصورة؟

لقد كان الانفتاح على أعرض قطاع جماهيري هو لُب اللباب في التجربة، وسيلته كانت التأميم والقطاع العام. وقد أنجز هذا الانفتاح على صعيد «الإنتاج» الفكري والفني، أعمالًا حققت للثقافة العربية في مصر مرحلة جديدة كيفيًّا من مراحل تطورها. كما أنجز هذا الإنتاج على صعيد «الاستهلاك» مستوًى لا شك فيه من الوعي السياسي والاجتماعي، لعل «الجيل الجديد» هو أصدق نماذجه.

غير أنه لا مجال — في نفس الوقت — لإنكار أن «انغلاقًا» واضحًا قد سيطر على حياتنا الثقافية، حال دون الوصول إلى نتائج حاسمة وأكثر تقدُّمًا في كثير من المجالات. مرد هذا الانغلاق هو غيبة الأسلوب الديمقراطي، وسطوة البيروقراطية، وغلبة النزعة الديماجوجية، واعتماد أهل الثقة لا أهل الخبرة، وهيمنة النظرة التكتيكية على الرؤية الاستراتيجية.

كان الانفتاح والانغلاق متجاورين، وهكذا تجاورت الإيجابيات والسلبيات.

وحين يطل اليوم من جديد تعبير الانفتاح، لا يجوز تصويره — عمدًا أو عن حُسن نية — أنه يعني الانقلاب على الماضي ... إلا عند الذين يقصدون قصدًا أن يهدموا ما بنته سواعد الشعب العربي في مصر طيلة العشرين عامًا الماضية.

إننا بأمسِّ الحاجة إلى الانفتاح، أي بدعم الإيجابيات الباهرة وتأصيلها، بتأكيد ملكية الشعب لوسائل الإنتاج الفكري والفني، أي بتوسيع القطاع العام الثقافي وحمايته في كافة المجالات التشريعية والتنفيذية. إن وزارة الثقافة وجامعات الدولة والصحف ومعاهد وقاعات الموسيقى ودور النشر ومؤسسات السينما الخاضعة للتخطيط العام هي «قلاع» الشعب المحروم من نور الوعي وشعلة المعرفة، وكذلك قوانين تفرغ الأدباء والفنانين وحقوق المؤلفين والمترجمين وغير ذلك من تشريعات هي ضمانات الاستمرار الحي لهذه القلاع.

والانفتاح المطلوب إذن، هو هدم بيوت العنكبوت وأذرع الأخطبوط الممتدة من أسس البناء إلى سطحه، هو ديمقراطية القرار الثقافي، هو التلبية العلمية لاحتياجات الجماهير، هو الاعتراف العملي بتعدد الاتجاهات الفكرية، هو إعادة أهل الكهف إلى قبورهم، هو تسلم أهل الخبرة لمقاليد السلطة الثقافية، هو الاحتكام إلى مقاييس موضوعية إذا شحبت النتائج، هو تحكيم النظرة والبرامج الشاملة في التخطيط والتنفيذ.

هذا هو الانفتاح، وغيره سراب!

سراب الثورة الثقافية المضادة.

١٩٧٤م

المصطلح الغائب في سوسيولوجيا القمع الثقافي

نماذج مصرية

حياة الكاتب أو المفكر أو الفنان، هي في السياق التاريخي لمجتمعات الحرية، دلالة تتجاوز مقامات الأفراد. ولكنها في سياق القمع هي إفادة شخصية تتناسب خطورتها مع مقام الفرد.

ولما كان القمع ليس هو الشكل الوحيد للإرهاب، فإن تباين الإفادات يصبح مبررًا لأقصى الحدود، فلربما يصبح المنصب أو الجاه الاجتماعي أو الدخل السنوي، هو الشكل الآخر للإرهاب ... ومن ثَم فهو يرتبط على نحوٍ ما بالقمع ارتباطًا من نوع خفي شديد الالتصاق بآلية المجتمع المحصن ضد الحرية.

حياة الكاتب أو الفنان في هذه الحالة أشبه بأسطورة، إفادتها الموجهة للرأي العام لا للنائب العام، هي الحلم الأقرب في تفاصيله إلى شمول الرمز.

لا تتوانى السوسيولوجيا الثقافية في هذه الحال عن التصدي لمصطلح القمع بالامتحان اليومي كجزء لا ينفصل عن نشاط ماكينة الإرهاب.

ولكن واقع الحال في علم الاجتماع الثقافي العربي هو اتخاذ العينة الثقافية كمنتوج فردي أو اجتماعي بالمعنى الحرفي للمصطلح دون اعتبار كبير للمنتج نفسه، كعينة هو الآخر، لا كمصدر عينات كما جرت العادة «العلمية» الشائعة.

العرض التالي يخالف الشائع والمألوف خلافًا حاسمًا.

العينة هنا عشوائية تمامًا ضمن ظاهرة غير عشوائية مطلقًا. سلامة موسى مات منذ ربع قرن، مات بالمرض على فراش المستشفى. صلاح عبد الصبور سمع الشعر وسط

الأصدقاء ومات فجأة. يحيى الطاهر عبد الله انقلبت به السيارة في الصحراء، عاش مَن كانوا معه ومات وحيدًا.

أجيال مختلفة، مواقف سياسية مختلفة، أسباب مباشرة للموت جد مختلفة، فما الذي يرتفع بهؤلاء إلى مستوى «العينة» الثقافية الاجتماعية؟

الجواب هو جملة الإفادات التي يقدمونها، وتقول ما يلي:

الموت فجأة، والمرض الخطير، والاغتيال، والانتحار، والموت في التعذيب، كلها ليست مجموعة من المصادفات العشوائية، بل هي عناصر «الموت الشامل» كمصطلح اجتماعي حضاري عام. مثلًا، لم يمُت صلاح عبد الصبور فقط بالسكتة القلبية، ولم يمُت سلامة موسى وحده بالسرطان، كلهم جزء من ظاهرة أكثر شمولًا، تضم الموت المفاجئ والانتحار والاغتيال في دائرة واحدة تخص الرموز الحية للثقافة العربية المعاصرة.

لذلك كان المصطلح الغائب عن سوسيولوجيا القمع الثقافي العربي هو المبدع نفسه، هو ذاته «العينة» الثقافية الاجتماعية، لا كجواب بين أجوبة على إطار محدد من الأسئلة، بل كمصطلح مفقود ضمن معالجاتنا السوسيولوجية للقمع الثقافي.

ولا شك أن رصدًا أمينًا لمجموع الضغوط التي تمارس يوميًّا على الحياة الثقافية العربية يمثل جهدًا أساسيًّا في رسم المجال الحيوي للقمع وتضاريس خريطة الإرهاب ... فما أمَس حاجتنا لمعرفة:

(أ) كم ونوع الأسماء الأدبية والفنية المأسورة في السجن العربي منذ ولادة الدولة العربية الحديثة بعد الاستقلال، وبيان الأسباب الرسمية.

(ب) كم ونوع المصنفات الأدبية والفنية المصادرة في الرقابة العربية.

ولكن هذا كله وغيره لا ينفي حاجتنا القصوى إلى المصطلح الغائب عن سوسيولوجيا القمع الثقافي، أعني المبدع ذاته. هنا بعض النماذج.

الإفادة الأولى

اسمي سلامة موسى.

قد يتذكرني بعضكم بالخير أو بالشر. لقد صفَّيتُ حسابي مع التاريخ في عام رحيلي عن دنياكم ١٩٥٨م، وكنت قد عشت بينكم سبعين عامًا فتنفست طفولتي رائحة الهزيمة العرابية في أواخر القرن الماضي، وقد لفظت النَّفَس الأخير في الحياة وأنا أتنسَّم رائحة العدوان الثلاثي على وطني وتباشير الوحدة بين مصر وسوريا.

أي إنني عشت معكم عصرًا تاريخيًّا بكل ما للتعبير من معنًى، هو النصف الأول من القرن العشرين بكامله، قبله بقليل وبعده بقليل.

وكانت عائلتي على درجة من اليُسر؛ فقد كان أبي الذي غاب عن ناظري بعد عامَين من مولدي موظفًا إداريًّا مهمًّا في محافظة الشرقية، ويملك «عزبة» ورثها عن جدي تبلغ مائة وخمسين فدانًا. أتاح لي هذا اليُسر أن أتعلم، وبعد العلم أن أكافح أعدائي، وهم أعداء مصر، سواء كانوا رجالًا أو أفكارًا أو أنظمة ومؤسسات ومجتمعات.

أذكر الظروف الحسنة لعائلتي لأنها صاحبة الفضل الأول في تنشئتي؛ إذ كان الإنجليز يحرِّمون على المصريين التعليم والصناعة. وقد نجحوا في ذلك أيما نجاح؛ إذ منعوا حتى عام ١٩٢٥م (بعد ثورة ١٩١٩م بست سنوات) قيام مدرسة ثانوية للبنات. وكانت مناهج دنلوب تعلِّمنا أن مصر بلد زراعي فقط، لا تناسبه الصناعة.

وكان البريطانيون حرَّاس «تقاليدنا»، فرغم أن مديرة المدرسة السنية للبنات في الحي الشعبي المعروف، السيدة زينب، كانت إنجليزية، إلا أنها لم تسمح لأية فتاة في العاشرة أن تخلع البرقع عن وجهها ورأسها. وكان أستاذ اللغة العربية الذي يجرؤ على خلع العمامة والقفطان ويرتدي البنطلون والقميص والمعطف يُفصل من عمله. وحين تقدَّمَت نبوية موسى (العالمة المصرية الشهيرة بعد ذلك) إلى امتحان الباكالوريا عام ١٩٠٧م من بيتها، رفض دنلوب المستشار الإنجليزي لوزارة المعارف قبولها، فأحدث القرار دويًّا في الصحافة المحلية والأجنبية، وكان الحل الوسط هو تقدمها للامتحان في العام التالي فنجحت. وكانت «مصيبة» إذ لم تحصل فتاة مصرية على شهادة إتمام الدراسة الثانوية منذ عام ١٩٠٨م إلى عام ١٩٢٩م.

ولكم أن تتصوروا بعد ذلك المناخ الذي عشت فيه طفولتي وصباي داخل المدرسة وخارجها. مناهج بالية غاية في الجمود اللفظي والأسجاع الميتة التي تنفر من الثقافة العربية، وغاية في الانفتاح على الثقافة الإمبراطورية التي تغذِّي الشعور بالدونية وتولد مركب النقص وتبهر القلب الطري بعظمة المحتلين وأمجادهم. ولأنني مسيحي فقد لمست بنفسي بذور التفرقة بين المواطنين يمارسها الإنجليز في السر والعلن، فهم أمام الناس حفظة الإسلام وحماته، وفي الخفاء يجندون المسيحيين للتحوُّل عن كنيستهم الوطنية إلى الكنيسة الإنجليكانية. يستغلون قوانين ورثها المجتمع المصري عن العثمانيين، ويشيعون حاجة الأقليات إلى الحماية.

لذلك كنت في ذلك الوقت الباكر متوتر القلب والنفس والعقل بين وطنية مصطفى كامل، ومحمد فريد في حزبهما الوطني الذي شابه عندي التقارب مع الأستانة، وبين

وطنية أحمد لطفي السيد في حزب الأمة الذي شابه عندي التقارب مع الإنجليز. ولكن مصطفى كامل في النهاية هو صاحب الكلمات الذهبية «لو لم أكُن مصريًّا لوددت أن أكون مصريًّا»، ولطفي السيد هو صاحب الشعار اللامع «مصر للمصريين» لا للأتراك ولا للإنجليز. كنت أميل بعاطفتي إلى تطرُّف مصطفى كامل، ولكني خشيت دائمًا المسحة الإسلامية في دعوته أن تفرق بين الأقباط والمسلمين. وكنت أميل بعقلي الغض إلى اعتدال لطفي السيد، دون أن أفهم عن أي قطاع من المصريين يعبر كلٌّ منهما في كفاحه. ذلك أن الخلاص من الاحتلال وقيوده كان أمل الحياة لجميع المصريين، فالاستقلال يُعيد إليهم السيادة والكرامة والحرية. ولكن هناك مشكلة، بل مشكلات، أخرى قبل الاستقلال وبعده. وأقصد بها مشكلة الغالبية الساحقة من شعب مصر الذي يعيش في بيوت بلا مراحيض ويأكل البتاو والمش بالدود وفحل البصل، وينام مع الجاموسة أو البقرة أو الحمار في غرفة واحدة بُنِيَت من الطين، ينجب الكثير من الأطفال لمساعدة الأهل في الغيط، فيموت نصفهم من الجوع والمرض والجهل، ويبقى النصف الآخَر ليعيد الكرة تحت سياط الباشا الكبير والبيك الصغير، وأحيانًا مشانق الإنجليز التي تدلَّت منها رءوس الفلاحين في دنشواي عام ١٩٠٦م.

كانت الصحف المقروءة في ذلك الزمان ثلاثًا: «المؤيد»؛ وكانت تؤيد الخديوي، ويقرؤها أبناء البيوتات التركية والقريبون أو المتقربون إليهم من الأرستقراطيين المصريين، و«اللواء»؛ التي كانت تحرك ضمير الأمة بصوت مصطفى كامل، ثم «الجريدة»؛ التي أسَّسها لطفي السيد. وكما كنت حائرًا متوترًا بين دعاوى الحزبين؛ فقد كنت كذلك بين الجريدتين. وكان الخديوي عباس مكروهًا من الإنجليز، غير أن نزعته الوطنية باعدت بينه وبين الاحتلال فخلعوه. ولا أنسى أننا حوالي ١٨٩٨م أنشأنا مصنعًا في القاهرة لغزل القطن ونسجه، فلم يعجب ذلك كرومر، رغم أن أصحاب رأس المال المصريين عيَّنوا للمصنع مديرًا إنجليزيًّا، فما كان من لورد كرومر إلا أن فرض ضرائب باهظة على المصنع حتى أغلق أبوابه وعين المدير الإنجليزي وزيرًا في الحكومة المصرية، مما قطع شعرة معاوية بين الخديوي ولندن.

كنا في ذلك الوقت نتذوَّق شيئًا من الجمال الفني في اللواء ومصباح الشرق. وكنا في المدرسة نقرأ أدب الدين والدنيا للماوردي أو كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع. وقد أعجبني الثاني أكثر من الأول. وكنا نسمع عن الإمام محمد عبده وقاسم أمين، وقد أعجبت بهما كليهما، فالأول حاول أن يجعل من الأزهر جامعة عصرية، والآخَر حاول الدعوة إلى تحرير المرأة.

ولكني أعترف بأنني وجدت ضالتي صدفة في ثلاثة رجال قدموا أواخر القرن الماضي من بر الشام كما كنا ندعو سوريا ولبنان وفلسطين، وهم: يعقوب صروف صاحب «المقتطف» وقد تجسدت لي نقيضًا لمجلة «البيان» التي كان يصدرها الشيخ عبد الرحمن البرقوقي، وعن طريقها سمعت للمرة الأولى عن نظرية التطور. والرجل الثاني هو شبلي شميل الذي أدين له بالكثير في نشأتي العلمية والاشتراكية. والرجل الثالث هو فرح أنطون صاحب مجلة «الجامعة» التي قرأت فيها للمرة الأولى أسماء فولتير وروسو وديدرو وأروع ثمرات الآداب الأوروبية.

كانت القراءة في حياتي اكتشافًا كاللذة، ومع الأيام والسنين أضحت معاناة هائلة وألمًا يكوي. فكما أنني عانيت وتألمت في التردد بين حزبي مصطفى كامل ولطفي السيد، عانيت وتألمت كذلك في التردد بين الأدب العربي الذي نتلقَّاه في المدرسة والثقافة الأوروبية التي نتلقاها في المقتطف والجامعة.

لذلك اتخذت في ذلك الوقت المبكر قرارًا جريئًا، هو الانقطاع عن الدراسة المنظمة، وأنا في خاتمة المرحلة الثانوية، والسفر إلى أوروبا لمعرفتها عن قرب. قررت أن أثقف نفسي بنفسي، فسافرت إلى باريس عام ١٩٠٨م حيث تعلمت الفرنسية وقرأت بها في سنة واحدة، ثم أمضيت عام ١٩٠٩م في لندن، وكنت أعرف الإنجليزية سلفًا. وقد التحقت في كلتا المدينتين بمعاهد خاصة أقرب ما تكون إلى التثقيف الذاتي في العلوم والآداب والفنون. وقد أكببت على المعرفة الأوروبية آكلها أكلًا. كان «التقدم» أمامي في الفكر والسلوك والحياة مائدة شهية عامرة بكل ما لذ وطاب، فلم أفرق بين الألوان والأذواق. بهرني نيتشه كبرناردشو وهـ. ج. ويلز اللذين تعرفت عليهما في الجمعية الفابية. وبهرني هنريك أبسن ودوستويفسكي وجوركي. وزلزلني ماركس وداروين وفرويد من عمق الأعماق.

وحين عدت إلى مصر عام ١٩١١م لم يكُن دوار البحر وحده هو الذي ألَمَّ بي، بل دوار الرؤية التي دوَّخَتني في أوروبا. وكنت طيلة الطريق إلى الإسكندرية أرمي ببعض الكتب التي أنتهي من قراءتها قبل وصولي إلى الشاطئ، لأنها ممنوعة بأوامر الإنجليز. ولكني في إنجلترا كتبت رسالة صغيرة دعوتها «مقدمة السوبرمان» أبتسم من ذكراها الآن، وأعجب كيف جمعت كل ما جاء فيها من تناقضات على طبق واحد. كان همي هو محاربة الغيبيات بنيتشه أو داروين أو فولتير، لا يهم. كان همي تغيير المجتمع، بماركس أو برناردشو، لا يهم. كان همي تحرير المرأة والرجل، بفرويد أو إبسن، لا يهم. كان همي الاتجاه نحو العلوم والصناعة، وتحرير الأدب من البلاغة العقيم.

أعتقد أن هذه «البذور» كلها رافقتني طيلة العمر. ولكن بعضها نضج وأثمر، والآخَر مات وإن بقي معلَّقًا بوجداني. مثلًا، حين عدت ترجمت جزءًا من رواية «الجريمة والعقاب» لدوستويفسكي طبعته على حسابي. ولكني حين ألفت كتابًا كان عن برناردشو الذي ظلَّ ماثلًا في معظم كتاباتي عن الاشتراكية والأدب، وحين كتبت رسالتي الصغيرة الثانية عن «الاشتراكية» عام ١٩١٢م، كانت الصورة الفابية هي السائدة على رؤيتي وليست الصورة الماركسية. ويتكرَّر الأمر بعد ذلك: عام ١٩٢٧م في كتابي «أحلام الفلاسفة» أرسم مدينتي الفاضلة «خيمي» على الأساس الفابياني نفسه، وهو الأساس الواضح في كتابي «الدنيا بعد ثلاثين سنة» عام ١٩٣٢م (غداة الأزمة الاقتصادية العالمية وانعكاسها الحاد على مصر بالاضطرابات الدموية) ... فلم تفارقني قطُّ فكرة الاشتراكية التدريجية، والديمقراطية الليبرالية، والعلم والتصنيع ولكنها محاور شو وويلز لا ماركس، رغم ذلك أجدني أكرِّر الاعتراف بأن ماركس وداروين وفرويد هم العمود الفقري الرئيسي لثقافتي كلها.

ليس هذا هو المهم، فالأهم أنني حين عدت إلى مصر كانت الثقافة والتنظيم الشرعي أو القانوني هما سلاحي في تحقيق الوجود، بعد أن اكتسبتُ معنى وجودي في الحياة من الثقافة. ولن أنسى تلك اللحظات المريرة التي قضيتها مسهدًا وحدي في لندن أسأل نفسي مَن هم أصدقائي ومَن هم أعدائي، وأدركت بالمعاناة شِبه الصوفية أنني عدو الاحتلال الأجنبي لبلادي بكل ما يعنيه من ماديات ومعنويات، وأنني عدو الرجعية المحلية في وطني بكل ما تعنيه من ماديات ومعنويات. لذلك كانت الصحافة والنشر سلاحي الأول في المعركة، فأسست عام ١٩١٤م أول مجلة أسبوعية في مصر هي «المستقبل» وقد صدر منها ١٦ عددًا ثم أوقفتها الرقابة الإنجليزية. ومع نهاية الحرب العالمية الأولى أسستُ مع آخَرين أول حزب اشتراكي في مصر، ولكن الغالبية حوَّلَته إلى حزب شيوعي سري، فخرجت مع آخَرين لأن هذه الصيغة لم تكُن تناسب تكويني. وفي عام ١٩١٩م شبَّت نيران الثورة المصرية التي قادها سعد زعلول. ويعلق بذاكرتي من هذه الثورة الموقف الوطني العظيم الذي اتخذه الأقباط برفضهم أية مساومة مع الإنجليز بشأن حماية الأقليات. وكان القسيس سرجيوس هو الذي وقف في الأزهر يقول بأعلى صوت «إذا كان استقلال المصريين يحتاج إلى التضحية بمليون قبطي فلا بأس من هذه التضحية» وكان عدد الأقباط لا يتجاوز المليون في ذلك الوقت. وحين أرادت لجنة الدستور أن تجامل الأقباط تكريمًا لهذا الموقف بسَن قانون يأتي بممثليهم إلى البرلمان بالتعيين إذا لم ينجحوا في الانتخابات رفض الأقباط ذلك رفضًا حاسمًا وقالوا إن التعيين مبدأ غير ديمقراطي.

تعلق بذاكرتي أيضًا وثبة المرأة المصرية بتمزيقها للحجاب، وخروجها إلى ميادين المجتمع الواسعة. كذلك النهضة الاقتصادية المستقلة التي قادها طلعت حرب وغيره. وكان نجاح الثورة الاشتراكية الأولى في روسيا عام ١٩١٧م من ناحية ومبادئ الأمريكي «ولسن» عام ١٩١٩م من ناحية أخرى، كلاهما يدفع بنا إلى التفاؤل بمستقبل ثورتنا التي عوضت قليلًا من إخفاق ثورة عرابي.

وبين عامَي ١٩٢٣ و١٩٢٩م دعاني شكري وإميل زيدان للإشراف على تحرير مجلة «الهلال». وكان من شروط العقد أن أؤلف كتابًا جديدًا كل عام يصدر في العطلة السنوية للمجلة، وكانت تدوم شهرين. لذلك فإني مَدين بمؤلفات «أشهر قصص الحب التاريخية» و«حرية الفكر وأبطالها في التاريخ» و«العقل الباطن» و«مختارات سلامة موسى» و«اليوم والغد» و«الحياة والأدب» للوفاء بهذا الشرط. وقد ساعدني منذ بداية الحرب الأولى إلى الثورة، أنني لست وحدي في الدعوة إلى تجديد الثقافة والحياة. كان طه حسين قد أثار الضجة بخلعه الزي الأزهري حتى إنني وضعت صورته على غلاف «المستقبل». وأخذت من مي زيادة حديثًا جريئًا مطوَّلًا عن تلك المجلة الموقوفة أيضًا. وكان هيكل من الأحرار الذين نقلوا جان جاك روسو إلى لغتنا، وكان توفيق الحكيم قد بدأ يطل على استحياء. كانت تجمعنا دعوة «مصر للمصريين» كوطن حر علماني ودعوة «الاتجاه نحو الغرب» لنغرف الحضارة. وكنا بعدئذٍ نختلف في كل شيء. وقد شهدت هذه المرحلة معركتين خطيرتين تمسَّان المقدسات: طه حسين بكتابه «في الشعر الجاهلي» ١٩٢٦م، وعلى عبد الرازق بكتابه «الإسلام وأصول الحكم» ١٩٢٥م. كان الكتاب الأول ضد الخرافات، والثاني ضد الخلافة. وقد فصل عبد الرازق من هيئة كبار العلماء، كما سبق أن فصل طه حسين من الأزهر. ولكن المعركتين تركتا أثرًا عميقًا في الثقافة المصرية.

وفي أواخر عام ١٩٢٩م قررت أن أستقل عن دار الهلال فأقدمت على تأسيس «المجلة الجديدة» التي أرَّخ لها الروائي نجيب محفوظ في ثلاثيته باسم «الإنسان الجديد» وسماني «عدلي كريم». وكانت المجلة شهرية ولكنها تصدر ملاحق بكتب أو كتيبات. وقد أوقفتها الرقابة مرارًا، ولكنها صمدت أكثر من عشر سنوات حين أعطيت امتيازها مجانًا لمجموعة من الشباب اليساري.

وفي عام ١٩٣٠م أسست مع فؤاد صروف المجمع المصري للثقافة العلمية، ومن ناحية أخرى أنشأت «جمعية المصري للمصري» متأثرًا بغاندي والحركة الوطنية الهندية، وقد ألَّفتُ عنهما كتابًا مستقلًّا. كان القصد من المجمع هو أن يكون بؤرة لإشعاع المناهج العلمية

في المعرفة، فأغلقه إسماعيل صدقي مع المجلات والصحف، وحين أعيد كان الحل الوسط هو إبعادي عنه. وكان القصد من الجمعية هو الاعتماد على الصناعة الوطنية ومقاطعة البضائع الأجنبية.

وهنا أحب أن ألفت النظر إلى الادعاءات والمزاعم الاستعمارية الرجعية التي لاحقت مجلتي ومؤلفاتي وزملائي وتلامذتي، وقد تبنَّاها البعض أحيانًا عن حُسن نية دون قراءة لما كنا نكتبه ونعمله والمحيط الذي كنا نكتب فيه ونعمل: لقد اختصروا دعوتنا كلها في كلمتين هما الفرعونية والإلحاد. ولكوني أعتقد في الحرية اعتقادًا مطلقًا فإنني لست ضد أية دعوة فكرية تلتزم الحوار الديمقراطي. ولكن الحقيقة بعد ذلك أنني قلت في كتاب «مصر أصل الحضارة» إن لهذا الكتاب هدفًا سياسيًّا تربويًّا، هو أننا أعرَق حضارة من الغرب، و«مَن يتصوَّر أنه يمكن بعث الفراعنة ومحاكاتهم في عصرنا يستحق الإيواء في مستشفى الأمراض العقلية»، لقد استنجدنا بتاريخنا الحضاري في مواجهة الاستعمار، فكانت الدعوة «مصر للمصريين» أقرب إلى الرومانسية الوطنية، ولم تكُن بمواجهة العروبة. وقد كنت أنا دون غيري عام ١٩٣٥م في كتاب «ما هي النهضة؟» الذي دافعت عن العروبة في مواجهة بعض فقرات لم تعجبني لابن خلدون. وقلت إن فضل العرب على النهضة الأوروبية هو الفضل الرئيسي لتطور تلك النهضة إلى حضارة اليوم. وحين نأخذ من هذه الحضارة فإننا لا نستورد، بل نعالج أسباب تخلُّفنا التي كان الغرب واحدًا بارزًا منها.

كذلك كان كتابي «البلاغة العصرية واللغة العربية» محاولة لتحديث اللغة وتخليصها من قيود عصور الانحطاط العثماني. وأعتقد أن الزمن قد حكم لمصلحة اللغة الحديثة التي لم أكُن سوى أحد دعاتها. أما في الأدب؛ فقد قلت وكررت القول إن هناك عمالقة في التراث العربي، كالجاحظ الذي لم أترك له كلمة، وكابن رشد وابن خلدون والفارابي وابن سينا. لذلك كان هجومي الحاد على «قشور» التراث المتهالكة على وسائد التخلُّف، لإنقاذ أدبنا لا لتدميره. ولا يستطيع أحد أن ينكر الأثر البالغ للآداب الأجنبية في تطوير آدابنا المحلية دون أن تفقد هويتها الوطنية.

تبقى رسالتي الصغيرة «نشوء فكرة الله» وكتابي «نظرية التطور وأصل الإنسان»، وكلاهما يبحث في تطور العقل البشري والوجدان البشري والجسم البشري، كلاهما مقال في الأنثروبولوجيا لا علاقة له بفكرة الدين. رغم ذلك أقول إنني علماني، وضد اتخاذ الدين مطية من جانب رجال الدين أو المؤسسات الدينية. كما أنني ضد الجماعات المتطرفة التي نشأت عندنا، كالإخوان المسلمين الذين يعودون بنهضتنا إلى الوراء، إلى عصور الانحطاط العثماني.

وربما أكون مسئولًا فكريًّا عن أجيال من الشباب تناقضت اتجاهاتهم تناقضًا حادًّا، فمن جمعية «المصري للمصري» تخرج أحمد حسين بحزبه الذي داعب الفاشية «مصر الفتاة»؛ إذ كان شعاره «مصر فوق الجميع». ولكن مَن ينكر أن هذا الحزب كان إسلاميًّا أيضًا، وأنه تحول قرب نهاية الأربعينيات إلى نوع من الاشتراكية؟ ومن «المجلة الجديدة» وملحقاتها تخرَّج جيل كامل من الشباب الماركسي الذي نظم أو انضم إلى تنظيمات شيوعية سرية. وفي الوقت نفسه كان لي تلامذة — كما يسمون أنفسهم — من شباب الطليعة الوفدية الداعية إلى الاشتراكية والليبرالية معًا.

إذَن فقد كان كل فريق يأخذ مني ما يستهويه وما يتلاءم مع تكوينه الاجتماعي أو الثقافي. أقول ذلك، لأن عام ١٩٣٦م كان عامًا فاصلًا في تاريخ مصر على كل المستويات. كانت معاهدة التهادن مع الاحتلال البريطاني على المستوى السياسي. وكان توقف جيل عظيم عن العطاء على المستوى الثقافي، هو جيلي. وقد نجوت شخصيًّا بأعجوبة هي إيمان الراسخ بالاشتراكية التي كانت تتطلب استقلالًا وطنيًّا غير مشروط. وهو الأمر الذي لم تحقِّقه المعاهدة.

وبدأت مسيرة النضال التي بلغت ذروتها بعد عشر سنوات في أحداث ١٩٤٦م العظيمة حين التحم الطلبة والعمال في جبهة ديمقراطية واحدة، وكان الشباب الصغار قد بلغوا من النضج ما يؤهلهم لحمل راية الكفاح رغم مأساة كوبري عباس الذي فتحته الحكومة لإغراق الطلبة، وقد شعرت بذلك في العمق حين أخذتني قوات الأمن من بيتي في إحدى ليالي عام ١٩٤٦م لتزج بي في السجن بحجة الدعوة إلى قيام الجمهورية وتحقيق الاشتراكية، فإذا بي أجدني في الحبس مع طليعة الشباب الثوري المتحمس. كنت وحدي الشيخ بينهم. وكانوا جميعًا حولي لا يصدقون عيونهم أنني أنا. وتألَّقت في عيني دمعتان: الأولى جسَّدت سعادتي بأنني لم أَعِش هدرًا في هذه الدنيا، فلقد سويت حسابي مع التاريخ بتخريج هؤلاء الشباب من معطفي. والدمعة الثانية على مصر التي ما زال نظامها يستجيب لسُلطة الاحتلال ويسجن الفكر الحر، ويظن أنه بمنجاة من أعاجيب الزمن.

كذب الإنجليز بعد نصرهم على النازي الذي حاربناه دفاعًا عن الحرية والاستقلال الموعود، فلم ينجزوا الاستقلال إلا لفلسطين بعد أن أهدوها إلى اليهود قبل جلائهم. وما كان نظام كالنظام المصري وغيره من أنظمة العرب المتردية في وهاد العفن والتخلف أن تنقذ فلسطين بحرب الأسلحة الفاسدة والخيانات الرابحة. لذلك كانت إيجابية الحرب الوحيدة أنها جاءت بالضباط الأحرار ونظامهم الجديد إلى قمة السلطة في مصر.

وسارت الثورة التي شرحتها في كتابي «الثورات» في تدرج: التخلص من السراي، ثم التخلص من الإقطاعيين، ثم البناء والإصلاح.

«وكان أعظم ما قامت به الثورة، بعد ذلك، هو الإقدام على تأميم قناة السويس في ١٩٥٦م، وتاريخ هذه القناة لا يقرؤه مصري إلا مع الألم والغيظ، فإنه أكبر عملية نصب واحتيال في السياسة العالمية في القرن التاسع عشر. وأذكر أنني في ١٩٤٧م دعوت في مقال بمجلة «مسامرات الشعب» إلى تأميم هذه القناة. وقلت في تدليلي وتبريري إن هذه القناة تقع في أرض مصرية، وإن تأميمها من حيث القانون لا يزيد على تأميم الترام في القاهرة. ولا أعتقد إلا أن الوفديين كانوا يقرءون مقالاتي هذه في استهزاء وسخرية. ولكن أحد الصحفيين سأل النحاس باشا عن إشاعة التأميم فأجاب بأنه ليس لدى الحكومة أية نية للتأميم، وأنها تنتظر انتهاء الامتياز حين تستولي عليها، أي في عام ١٩٦٩م ... كان الوفد قد فقد روح الكفاح. وأُمِّمَت القناة في ١٩٥٦م وأحسَّ الشعب أنه بهذا التأميم لم يسترد هذه القناة فقط، بل استرد كرامته.»

«إن «الديمقراطية الغربية» كانت تنوي إيجاد مجاعة في بلادنا كي نخضع، ولكن الاشتراكية السوفياتية أنقذتنا، فلم نجُع ولم نخضع، ولم ينقلب نظام الحكم ولم يرجع فاروق وبقيت جمهوريتنا سليمة.»

«وقصة علاقتنا مع الدولة السوفياتية من أروع القصص التاريخية، فإنها تحوي ألوانًا من النذالة والشهامة والشرف والدناءة. والشهامة والشرف في جانب الاتحاد السوفياتي، والنذالة والدناءة في جانب الدول الغربية التي نصفها بأنها حُرَّة وأنها ديمقراطية، ولا تذكر نفسها بأنها دول استعمارية قتلت عشرات الألوف من الهنود والمصريين والجزائريين.»

حين أعرض لأحداث بلادنا فيما بين ١٩٤٧ و١٩٥٧م أجدها على اختلاف بارز بين نصفيها. فالنصف الأول كان انحدارًا كاد يكون انهيارًا في السياسة والأخلاق. فقد ظهرت حركات رجعية أوشكت على إحالة بلادنا إلى جهنم. كما فسد الجهاز الحكومي وطغى العرش واستخفت الأحزاب بالقيم الأخلاقية بل استهترت. وأصبح الزعماء والساسة الذين كنا نحترمهم لكفاحهم متسلِّقين يرغبون في الوصول إلى القمم. وهي في الأغلب قمم الثراء والسلطان دون حساب للشعب. بل تجاوزت هذه الحال إلى مَن نسمِّيهم أدباء ومؤلفين وصحفيين كبارًا؛ فقد ارتشوا إلا الأقلين، وتخلَّوا عن ضمائرهم، وصاروا يؤلِّفون ويكتبون إعلانات مأجورة في الصحف، بل إعلانات خادعة غاشة.

«أما النصف الثاني، أي من بداية الثورة في ٢٣ يوليو ١٩٥٢م إلى ١٩٥٧م فيمثِّل نهضة الشعب. وهي نهضة إنشائية بنائية في جميع المرافق ما زلنا ماضين في طريقها الذي لن يكون له آخِر. وأنا لذلك كبير التفاؤل بالمستقبل.»

فيما بين ١٩٤٧ و١٩٥٢م كان البوليس السياسي أو القلم المخصوص، كانت كل هذه الهيئات تُعربد وتعمل للتخريب في السياسة والصحافة والتفكير. وكانت جميع هذه الهيئات على اتصال بالسلطات الإنجليزية الاستعمارية بدعوى مكافحة الشيوعية. ولم يكُن بعيدًا عن بعض هؤلاء الجواسيس، بحُكم هذا الاتصال وطبيعته، أن يخدموا الإنجليز في خططهم الاستعمارية.

«وها أنا ذا في ١٩٥٧م أجد الجمهورية التي اتهمت بالدعوة إليها وحبست من أجلها. وأجد نجاح دعوتي للصناعة، وهي دعوة أمضيتُ فيها أكثر من ثلاثين سنة، وأجد دعوتي للعلم كما أجد الإيمان بنظرية التطور، وأخيرًا أجد تهمتي بأني أحب دولة الاتحاد السوفياتي، هذه التهمة قد أصبحت فخرًا، بعد أن عرفنا وعايَنَّا موقفها الأبيَّ الكريم نحونا في هجوم الغرب علينا في ١٩٥٦م، وأجد مصريًّا صميمًا على رأس حكومتنا هو جمال عبد الناصر الذي نشأ في عائلة من الفلاحين، ولذلك أستطيع أن أقول إنني انتصرتُ.»

الإفادة الثانية

عندما قرأت نعي صلاح عبد الصبور في «الأهرام»، أصابني الفزع لا من الموت بل من الجنازة الإعلامية الصاخبة بأكثر الأسماء والمؤسسات عقمًا في تاريخ مصر الثقافي.

أقامت الدولة إذَن سرادقًا في الصحافة والإذاعة والتليفزيون، تتلقى العزاء في الشعر والشاعر ... في وقت لا يزال أحمد فؤاد نجم يُعاني الأهوال في سجنه بعد إضراب عن الطعام دام ثلاثة أسابيع كاد يودي بحياة الشاعر السجين. وفي وقت لا يزال إسماعيل المهدوي في المستشفى العقلي منذ اثني عشر عامًا. وفي وقت ما زالت فريدة النقاش في زنزانتها.

كيف يمكن إذَن لدولة واحدة أن تعامل الشعر والثقافة بمكيالين، ألأنَّ صلاح عبد الصبور يختلف عن نجم والمهدوي والنقاش؟

أين يختلف؟

يختلف فقط في أسلوب الاغتيال. لقد قررت الدولة اغتيال الشعر والثقافة بأسلوبين قديمَين قِدم الزمن: سيف المعز وذهبه. إنها ضد الشعر والثقافة من حيث المبدأ، ولكنها ليست ضد انتحار الشعر وسقوط الثقافة إذا كان ذلك ممكنًا ... فإنه يوفر عليها صورة

السيف الذي تنفر منه إنسانية الربع الأخير من القرن العشرين. ولأن الذهب يحوِّل الشعر إلى حلية على صدرها، يعلن موت الشعر وإنْ تلألأت أشعته البراقة.

ومرَّة أخرى، أين يختلف صلاح عبد الصبور عن زملائه الذين يموتون في السجن والمنفى والمستشفى العقلي والجوع والرفض اليائس؟

يختلف في أن نجم والمهدوي والنقاش وعشرات غيرهم ارتضوا مواجهة سيف المعز منذ البداية، فهو يحاول قتلهم ولكنه لا يقتل الشعر. لا يقتل القصيدة. لا يقتل حياتهم الممتدة بعد الموت أو السجن أو المستشفى.

رفض صلاح عبد الصبور في وقت مبكر أن يواجه السيف، ورفض أيضًا ذهب المعز. وفي وقت من الأوقات كانت هذه المعادلة ممكنة الوجود؛ أن يتجنَّب الفنان السيف والذهب.

في الجوهر كان صاحب «الناس في بلادي» و«شنق زهران» و«همجية التتار» مقاتلًا عن الأرض والبشر والحرية والجماهير المسحوقة. قاتل الاستعمار بالكلمة الحرة الشريفة، حتى نزفت الثورة بعض الصديد فأصابه الذعر. دخل رفاقه السجون والمعتقلات يتغنون بقصيدته «عودة ذي الوجه الكئيب»، فأصابه الهلع في منتصف الخمسينيات، لأن أجهزة السلطة الوطنية كشفت «الشيفرة»، وفهمت الرموز.

حينذاك، ضمَّها إلى الديوان الأول تحت إهداء يقول «إلى الاستعمار». كان تحايُلًا ذكيًّا ولكنه مكشوف الدلالة. كانت القصيدة عارية وتقريرية ومباشرة ولا تحتمل التأويل، وما أبعد صورها وسخريتها عن الاستعمار. ولكن صلاح كان قد آثَر السلامة؛ سلامة الشعر والنفس والحلم.

وفي دواوينه الثاني والثالث والرابع، كان قد ترك زهران والتتار وانشغل بالحب والحرية والموت، فكتب شعرًا باقيًا يشهد على ضراوة الصراع بين «الكلمة» و«الحياة» من حولها. في عام ١٩٥٩م كتب في «روز اليوسف» سلسلة مقالاته الشهيرة «حوار مع شيوعي عراقي» ليحسم الأمر بينه وبين السلطة، وليستعد القدر العاتي، فانكفأ على ذاته ينادي «أقول لكم» ويتذكر «أحلام الفارس القديم».

وراح ينزف في صمت، شعرًا رقيقًا حزينًا، يتكتم اللوعة ويفيض بالأسى، كان يتعذب لأنه كان شاعرًا. لم يكُن صدًى. كان صوتًا. في «الأهرام» كان زميلي. ذات يوم توجَّه إلى هيكل برجاء أن يقبل استقالته، لأنه وجد مكانًا في وزارة الثقافة. يومها سُئل «لماذا؟» أجاب «لأنني هنا لا أعمل شيئًا». قيل له «أنت حلية في عنق الأهرام كالآخرين». قال «لست أريد لنفسي هذا الوضع» سألته «ماذا ستفعل يا صلاح في دار التأليف والنشر؟» أجابني مازحًا «كان أبي يتمنى لي أن أكون مديرًا، وها أنا ذا سأكون».

وفي اليوم التالي لرحيل عبد الناصر ذهبتُ إليه مع أمل دنقل. قال بصدق مروع «لم أدمع ولم أحزن لحظةً واحدة» ... كانت الكلمات حادة كنصل السكين، ولكنها بريئة وصادقة إلى أبعد الحدود، منذ كتب «عودة ذي الوجه الكئيب» حتى «مأساة الحلاج». كان في الشعر رافضًا لكل أوجُه السلب في التجربة، وقابلًا لأن ينتقل من «الأهرام» إلى «الميري» كما تقول اللهجة المصرية عن «الحكومة».

في الذكرى الأولى لرحيل عبد الناصر، كان صلاح يُلقي قصيدة رثاء. وكان صالح جودت يرفض أن يُلقي أحمد حجازي قصيدته.

هذا هو التناقض الجوهري العميق داخل صلاح عبد الصبور. كان صادقًا كل الصدق حين قال «لم أحزن» ولم يكُن صادقًا حين وقف على المنصة حزينًا. كان القناع الذي يتكلم، وليس الوجه الأصيل.

وبدأ النظام الجديد حربه ضد الثقافة، فور الانتهاء من «حرب أكتوبر». طرد مائة وعشرين كاتبًا من أعمالهم، وتوجه إلى المنابر. وبدأ بمجلة «الكاتب». طرد أسرة التحرير وأراد الإبقاء على المنبر، وراح يبحث عن رئيس تحرير يرضى عنه المثقفون، حتى يسهل تفسير الأمور بأن الخلاف كان شخصيًّا بين المجلة والحكومة.

ورفض الكثيرون أن يكونوا الواجهة الجديدة لتصفية منبر وتيار قومي. وفوجئ الجميع بصلاح عبد الصبور يقبل. كان «موظفًا» في وزارة الثقافة، وعليه أن يقبل «الأمر الإداري» وقبل. ونزف الشعر دموعًا ساخنة على هذه «النهاية».

وأدرك صلاح أن الحاجز الوهمي بين الشعر والسياسة ليس قائمًا، وطلب «اللجوء» إلى السلك الدبلوماسي، فعُيِّن مستشارًا ثقافيًّا لسفارتنا في الهند.

كان صلاح قد توقف عن الغناء. وكانت الدوامة المركبة في أعماقه تغلي بالتناقضات منذ الهزيمة؛ لذلك كان «المسرح» ملجأه من التوقف. لم يكتب بعد «أحلام الفارس القديم» و«تأملات في زمن جريح» — الزمن المتخم بالغناء الخصب — أكثر من قصائد معدودة ضمَّتها مجموعتان صغيرتان «شجرة الليل» و«الإبحار في الذاكرة». أما في «المسرح» فقد اختلف الأمر ... فقد كان الصيغة الجمالية القادرة على امتصاص التناقض بين الواقع والغناء، بين الذات والموضوع، بين الشعر والسياسة. كانت الصيغة الوحيدة أمامه، للحيلولة دون التوقف عن العطاء وهو في ذروة النضج.

بعد أربع سنوات عاد صلاح عبد الصبور من الهند. كانت الدنيا قد تغيرت في مصر، إلى أقصى الاستقامة المنطقية للنهج السياسي القائم. كانت زيارة القدس المختلفة قد تمَّت،

واتفاقيات كامب ديفيد قد أُبرمت. صُفِّيت مجلتا «الكاتب» و«الطليعة» واستأنف المثقفون المبدعون دخول السجن والمعتقل وأقبية التعذيب والموت. وإسرائيل تستعد لدخول مصر، والعرب يستعدون للخروج منها.

في هذا المناخ عاد صلاح عبد الصبور.

يحتمي بظل السيف من السيف، وألا يحصل على الذهب.

كانت الوظيفة هي الملجأ، ولكنه زمن صعب.

وكما برهن الميري، في قضية مجلة الكاتب، أن الحاجز الذي أقامه الشاعر بين الشعر والسياسة هو حاجز وهمي، كذلك تجدد الأمر حين ترقى صلاح من «مدير عام» إلى وكيل وزارة إلى وكيل أول إلى رئيس مجلس إدارة هيئة الكتاب، منصبه الأخير. وراح الشاعر يتحايل على السياسة بنشر كتب التراث وإصدار مجلة نقدية ذات وزن. ولكن السياسة كانت بالمرصاد. كان عليه كممثل للحكومة في تطبيع العلاقات الثقافية بين مصر وإسرائيل أن يسمح للدولة الصهيونية بالاشتراك في معرض الكتاب الدولي.

واستعان صلاح بالروتين والبيروقراطية لكي يفوِّت الفرصة على الاشتراك الإسرائيلي، ولكن قمة السلطة أمرت بتأسيس جناح إسرائيل.

وكان مشهدًا مروعًا لصاحب «الناس في بلادي» أن يرى إخوته وزملاءه يقتحمون المعرض ويوزعون المنشورات ضد العدو وتقبض عليهم الشرطة، بينما هو يطالع اسمه في «القائمة السوداء» العربية لمقاطعة المتعاملين مع إسرائيل.

كانت لحظة لم تخطر على بال صلاح في اليقظة أو المنام، في الحلم أو الكابوس. كان قد أدرك متأخرًا أن الوقت الذي كان يمكن فيه تجنب السيف والذهب معًا قد فات، وأننا في زمان الاختيار الأخير.

وكان قد توقف عن الشعر والمسرح معًا.

وقرر أن يحل المشكلة حلًّا لا يخطر على بال أحد؛ أن يموت.

ولكنه في الحقيقة كان قد اغتيل، وإن شارك بأزمته الخاصة في عملية الاغتيال.

وترك لنا علامة تقول إن سيف المعز يقتل جميع المبدعين، سواء الذين يواجهونه أو الذين يحاولون الاختفاء في ظله.

ومعذرة لجلال الموت وصداقة العمر، فلم أحب أن أمشي في جنازة يتقبل فيها القاتل واجب العزاء.

٢٩/ ٨/ ١٩٨١م

الإفادة الثالثة

يثير الموت المفاجئ للشاعر صلاح عبد الصبور قضية مثيرة للانتباه والتأمل خلال العام الأخير في مصر.

فقد كان السيد علي حمدي الجمال رئيسًا لتحرير «الأهرام» حين توجه برفقة نائب الرئيس حسني مبارك إلى واشنطن. وكانت الرحلة الجوية إلى العاصمة الأمريكية على خير ما يرام، كما كان الزميل الجمال في صحة جيدة. ولكنه ما إن هبط من سلم الطائرة وتجاوز شرطة مراقبة جواز السفر حتى سقط ميتًا قبل استلامه حقيبته.

كذلك، كان الأستاذ أحمد رشدي صالح رئيسًا لتحرير «آخر ساعة» حين أمضى إجازة طيبة في بريطانيا، وأثناء وجوده في مطار هيثرو بلندن، بعد أن سلَّم حقيبته وتجاوز شرطة مراقبة جواز السفر سقط من مقعده في صالة الترانزيت، وإذا به قد فارق الحياة.

شاعرنا صلاح عبد الصبور، توجه إلى منزل صديقه أحمد عبد المعطي حجازي الغائب عن القاهرة منذ سبع سنوات، فإذا به لا يكمل السهرة لأنه قرر الموت فجأة.

وللشاعر حجازي قصيدة من أروع ما كتب عنوانها «الموت فجأة»، ربما كانت استيحاءً لموت بعض أصدقائه فجأة وبلا مقدمات وفي عمر الزهور. ولكن الشعر العظيم ليس تسجيلًا للماضي بل نبوءة بالمستقبل.

ولا شك أن حياة المثقفين والفنانين رادار، لا يقل حساسية عن فنهم لذلك كانت السنوات العشر الأخيرة في مصر، مليئة بهذه الظواهر الاستثنائية في صفوف الكتاب والشعراء وكافة المبدعين، كالانتحار أو الجنون أو … الموت فجأة.

وإذا كان مبررًا إلى أقصى الحدود أن يُفرض «الموت» على نجيب سرور أو «الجنون» على إسماعيل المهدوي، أو «الانتحار» على ثروت فخري وأحمد عبيدة، و«المنفى» على العشرات من زملائهم، فإن التبرير هو معارضتهم لكل ما يجري في مصر، معارضة لا تحتمل المرونة أو النسبية، فهي معارضة شاملة ومطلقة للنظام، وأحيانًا للمجتمع نفسه، وأحيانًا لدور الكلمة وعدم جدوى الثقافة أو الفن، وأحيانًا هي معارضة للذات المبدعة لدرجة الرفض يأسًا.

أما صلاح عبد الصبور، ومن قبله علي الجمال ورشدي صالح ومرسي الشافعي، فهم من المؤيدين بدرجات متفاوتة. بل إن ثلاثة منهم وصلوا إلى أعلى منصب إداري في مصر، وهو رئاسة مجلس الإدارة لمؤسسة حكومية، وثلاثة منهم وصلوا إلى قمة العمل المهني هو الصحافة، فهم رؤساء تحرير. وكلها مناصب قيادية عليا في الجهاز الإعلامي والثقافي للدولة، مما يعني ثقتها الكاملة في كفاءتهم وولائهم.

لماذا إذَن تصيبهم لعنة «الموت فجأة» التي سبق لها أن تخصصت في المعارضين أو الرافضين وحدهم؟ وإذا كان اليأس الشخصي أو الموضوعي هو جرثومة الموت المبكر المفاجئ عند المعارضين أو الرافضين، فما هي جرثومة الموت المبكر أو المفاجئ عند غير المعارضين أو الموالين؟ وإذا كان اليأس القاتل لدى الأولين قد عبَّر عن نفسه بما يمكن تسميته «الاحتجاج موتًا»، فهل يحمل موت الآخرين احتجاجًا من نوع آخر؟

هذه الأسئلة وأمثالها تحتاج إلى وقفة أبعَد ما تكون عن تجريح الموتى أو عبادتهم على السواء. لأن نظام السنوات العشر الماضية هو المتهم الرئيسي في اغتيال المعارضين والمؤيدين على السواء. إنه ليس نظامًا سياسيًّا فقط، بل هو نظام اجتماعي وثقافي وأخلاقي لا تتوقف حدوده عند أعتاب المعارضة أو التأييد بالمعنى السياسي وحده، بل هو يتدخل بقوانينه وإجراءاته وقراراته في الحياة الاجتماعية والثقافية والأخلاقية للبشر. لذلك قد يؤيده البعض عن اضطرار أو اختيار في مواقفه السياسية. ولكننا لا يجب أن نسحب هذا التأييد السياسي على بقية مجالات الحياة.

علينا أن نفترض في المؤيدين سياسيًّا بعض الفروض التالية:

- أن تأييدهم ليس مطلقًا حتى للجوانب السياسية، لأنهم لا يُستشارون في كل قرار سياسي من جهة، ولأنهم ملزمون بحكم موقعهم الثقافي أو الإعلامي، أن يعلنوا تأييدهم كل يوم أو كل أسبوع، لا أن يخفوه في الصدور.
- أن تأييدهم السياسي لا يشمل موافقة اجتماعية أو ثقافية أو أخلاقية على كل ما يجري في هذه الميادين. وباستثناء المرحوم مرسي الشافعي الذي لا أعرفه، فإنني لا أجيز لنفسي الإقرار بأن شاعرًا كبيرًا كصلاح عبد الصبور أو باحثًا كبيرًا في الأدب الشعبي كرشدي صالح يمكن لأيهما أن يوافق على التدهور الاجتماعي والثقافي والأخلاقي الراهن في مصر.
- هذا الاعتراض المفترض والمبرر لإجراءات النظم الاجتماعية والثقافية والأخلاقية لا يأخذ طريقه إلى العلانية بموجب قرارات القهر الساداتي للديمقراطية. وهكذا لا يرى النور سوى «التأييد» الجزئي أو النسبي أو الشامل والمطلق لسياسة النظام، ولا تتيسر «المعارضة» لبقية الجوانب. ولكن الناس، كل الناس، وهم معذورون لغير حد، لا يعرفون سوى الظاهر والمعلن. ومن حقهم الشك في الباطن المضمر، بل واليقين أن لا فرق بين هذا وذاك.

ولكنني هنا، أحب أن أفترض في بعض المؤيدين علنًا، عذابًا داخليًّا من عدة مستويات:

- الأول هو تاريخهم السياسي والثقافي. إن صلاح عبد الصبور عاش ومات شاعرًا ومسرحيًّا وطنيًّا تقدميًّا قوميًّا ينادي بالحرية والعدل، حرية الوطن والمواطن وحرية الأرض والبشر، في أدبه وفنه لم يتنازل قط عن هذه المعاني. ولم يكن الرجل ناصريًّا في أي يوم، فلكم تناقض مع الثورة ولكم عانى من سلطانها. ورشدي صالح هو أحد قيادات الحركة الاشتراكية في الأربعينيات والخمسينيات ورائد البحث في الأدب الشعبي، دخل السجن لثلاث سنوات ولمَّا طلبوه للاعتقال مرة أخرى، انهار الرجل ولم يستطع الصمود. من أيامها والخوف يعربد في الصدور. إن هذا الرصيد القديم، يتناقض بغير شك مع «التأييد» للعهد الجديد، وهو الأكثر قهرًا والأقل عدلًا. وإذا كانت الوطنية والتقدمية سببًا في التجاوزات الديمقراطية للعهد الناصري الذي عارض بعض هؤلاء، فإن التفريط اللاوطني والاستسلام للعدو في ظل النظام الراهن، يستوجب ما هو أكثر من المعارضة، أي مزيدًا من المعاناة. لذلك أثمر الخوف القديم خوفًا مضاعفًا بدلًا من المعارضة المضاعفة، وكان التأييد الذي يتناقض مع الرصيد التاريخي من الشعر والثقافة الوطنية. ألا يصيب ذلك القلوب المرهفة بالزلزال لدرجة الموت فجأة؟
- الثاني هو أن المثقف والإعلامي داخل مصر، لم يعد أمامه سوى البقاء في الأسر الحكومي، أو البقاء في الأسر الحكومي الآخر، وهو السجن أو الصمت. فمنذ أن أصبحت الثقافة والإعلام أجهزة ومؤسسات تابعة للدولة لم يعُد بمقدور المثقف والإعلامي إلا أن يختار بين الطريقين؛ إما الطريق الثالث، وهو العمل في الخارج، فإن البعض يرفضه ومن حقه البقاء في مصر. وما دام غير قادر على الصمت أو النضال فإن العمل الحكومي قدَره. لذلك كان التناقض بين الإبداع والوظيفة أليمًا، وبين الحرية والصمت أكثر إيلامًا ومن ثَم كان التأييد الذي يرادف البقاء في المنصب وليس الصمت الذي يرادف الجوع أو السجن أو المستشفى العقلي أو المنفى. ألا يتسبب ذلك الاختيار الكابوسي في انفجارات المخ والموت فجأة؟
- الثالث هو عذاب الضمير الذي لم يمُت، فالكاتب أو الفنان لا يمارس عمله سرًّا، وبالتالي فما آمن به وعانى بسببه أحيانًا في الماضي، يتعرض الآن لسخرية الأقدار والبشر. فليس هناك كاتب مصري واحد نادى بالصلح مع العدو أو بالتنازل عن القضية الفلسطينية، طيلة الثلاثين عامًا السابقة على زيارة السادات للقدس

المحتلة. لقد كافحت غالبيتهم العظمى عن قناعة راسخة ضد الاحتلال الصهيوني سواء كانوا يمينًا أو وسطًا أو يسارًا. والقلة القليلة التي انشغلت عن هذه القضية لم يخطر ببالها يومًا أن تتورط فجأة في انحياز لإسرائيل وضد العرب. إن الصراع العربي الإسرائيلي أكبر بما لا يقاس من مجرد «تأييد رئيس» بل يحتاج لقناعات فكرية وسياسية وطنية قومية راسخة. وما حدث لهؤلاء المؤيدين أنهم لم يبتدعوا فكرة الصلح ولا نادوا بها ولا تحمسوا لها ذات يوم، وكل ما في الأمر أنهم أيدوا قرارًا سياسيًّا لرئيس الجمهورية. وليس هذا من الفكر أو الإبداع أو الغريزة الوطنية والقومية في شيء، ولو لم يُقدِم الرئيس على خطواته لما كانت هناك قضية أصلًا. لذلك كان عذاب الضمير محتومًا لدى بعض مَن لم تمُت بين جوانحهم ذبالته. ألا يعبر هذا العذاب عن نفسه أحيانًا بالموت فجأة؟

وإذا كان اليأس يقتل بعض الشرفاء احتجاجًا داميًا على ما يجري، فإن عدم القدرة الداخلية العميقة على التكيف لدى بعض المؤيدين تقتل هي الأخرى. إنه الاحتجاج الأكثر ضراوة، فمن الطبيعي أن يقتل النظام اليائسين منه، ولكن المأساة الأعمق أنه يقتل الذين يؤيدونه أيضًا، ولو بتحفُّظ داخلي لا يسمع عنه أحد.

كانوا يستطيعون الرفض بالاستقالة أو الصمت. نعم، فهم جزء من النظام يشاركونه المسئولية في قتل أنفسهم، ولكنه يبقى المسئول الأكبر في الحالين عن الموت فجأة.

٥ / ٩ / ١٩٨١م

الإفادة الرابعة

انقلبت السيارة التي كانت تقل داخلها ثمانية ركاب، نجًا سبعة من بينهم السائق نفسه ومات شخص واحد.

حادث عادي؟ ربما يقع كل يوم في الطريق الزراعي من القاهرة إلى الإسكندرية، أو على حوافي الجبل والصحراء في الصعيد.

حادث عادي، يصلح بداية لقصة قصيرة؟ ممكن، إذا بدأ المحقق أو الكاتب يسأل الركاب السبعة مَن هم، ومن أين جاءوا، وإلى أين ذاهبون. وأيضًا إذا تناول من سترة القتيل بطاقته الشخصية (الهوية) وقرأ:

الاسم: يحيى طاهر عبد الله.

وبالتأكيد، لن يهتم المحقق والشرطة والجمهور المزدحم حول الجثمان الممدد لشاب نحيل أسمر، ببقية معلومات الهوية. فالقتيل كما يبدو من ثيابه ليس من ذوي الشأن، ولا من النجوم. شاب صعيدي من الكرنك، ربما كان موظفًا صغيرًا أو عاملًا في متجر أو فلاحًا يرتدي ثياب الأفندية في المدينة.

وأقصى ما يمكن حدوثه، هو أن يحاول السائق المسكين أن يبرر خطأه، بهزال السيارة والطريق غير المعبَّد وزيادة عدد الركاب. وسيحاول الركاب البحث عن وسيلة مواصلات أخرى ينسون فيها الجثمان الممدد والموت الذي كان يحدِّق بهم، وشكر الله على «النجاة». أما المحقق فسوف يحيل القضية، برمتها إلى محكمة الجنح، لأن القتل الخطأ لم يكُن متعمدًا ولا مع سبق الإصرار والترصد.

ولن يقرأ الناس اسم يحيى طاهر عبد الله في صفحة الوفيات بالأهرام، العامرة بألقاب الراحلين من البكوات والباشوات حتى لنظن أن «المرحومين» والمغفور لهم، قد انتقلوا إلى الرفيق الأعلى منذ ثلاثين عامًا، وأننا نقلب أعدادًا قديمة من الصحيفة العريقة.

ولكننا نُفاجأ بأحد النجوم، يوسف إدريس، يكتب في الصحيفة ذاتها عن «النجم الذي هوى» وإذا به ليس جنرالًا ولا ممثلًا مشهورًا ولا كاتبًا مرموقًا في الصالونات وصفحات المجتمع، بل هو يحيى الطاهر عبد الله، ذلك الراكب الثامن الذي مات في حادث سيارة فلم يسمع بوفاته أحد ولم يتلقَّ فيه العزاء سوى مجموعة من الصعايدة على باب مقبرة مجانية وجدوا له فيها مكانًا بشق النفس وشق الجيب عن جنيهات معدودة أعطوها لسكان المقبرة من الأحياء!

بعد كلمات النجم اللامع يوسف إدريس في صفحات الجريدة اللامعة — الأهرام — انقلبت الدنيا، فجأةً. ولو كان الركاب السبعة يقرءون وليسوا من الثمانين في المائة الذين لا يعرفون القراءة والكتابة، لتوجهوا في مظاهرة إلى الصحافة والإذاعة والتليفزيون ليقولوا: نحن الذين عرفناه وعايشناه في ساعاته الأخيرة حتى مات. كان واحدًا منا. يتكلم بلهجتنا. يأكل مثلنا. يضحك ويبكي كالأطفال. طيب القلب طاهر العين يحب الأطفال. يحكي لهم ولنا أشياء مدهشة. نعرفها ولكنه حكاها بلسان عذب جعل لها معنًى آخر في نفوسنا. كنا معه نحلم الحقائق ونحقق الأحلام بطريقة سرية كالسحر. لما نزف أنفه دمًا قليلًا لم نصدق أنه وحده الذي مات. قالت إحدى نسائنا بهمهمة ملتاعة إنه ابن موت، ولطمت أخرى دون أن يراها أحد. والله الموت بيختار.

ولكن الركاب السبعة لم يذهبوا إلى الصحافة والإذاعة والتليفزيون، فهم لم يقرءوا أصلًا كلمات يوسف إدريس، رغم أنهم أول مَن عرف الخبر. بعدئذٍ، أصبح يحيى الطاهر

عبد الله خبرًا وصورة، في الصحف والإذاعات العربية. قبل ذلك لم يكتب عنه أحد حرفًا، بموته اكتشفوه. بموته نجا من الصمت. كان الراكب الوحيد الذي تحققت له النجاة بالموت.

كانت آخر كلماته التي لم يتح له أن يقرأها، وقد نشرتها إحدى المجلات منذ شهر:

– أنا المطارد المطرود من الطبيعة … من البشر … العدائي في مواجهة الأشياء لأنه يرفض أن يتشيَّأ.

هل كان المحقق يستطيع أن يقرأ هذا التعريف، في الهوية التي عثر عليها برفقة الجثمان؟ بل هل اكتشف أحد من «النجوم» الذين كانوا يعرفونه، هذا التعريف قبل نجاته منهم بالموت؟

ويقول: «فرحي النهائي والعرس الأخير هو الثورة وتحرُّك الشعب الراقد.»

فهل مات اختناقًا بدخان اليأس المنتشر بطول وعرض الوطن، وهل «رأى» رقدة الشعب ستطول؟

يجيب: «إنني الآن بعد موت أبي وموت ابني محمد، سأكتب أشياء أعتقد أنها ستكون كبيرة.» فهل كتب بموته، هذه الأشياء؟

ربما لن يذكر التاريخ الأدبي أن حادث انقلاب السيارة وموت يحيى الطاهر عبد الله، كان أكبر الإبداعات في حياته. ولكن هذا التاريخ إذا استوعب الزمن في مجراه المتدفق، كماضٍ وحاضر ومستقبل، فسيرى أن «المحقق» في حادث السيارة قد أمضى ليلته في أرق التداعيات: لماذا بدأ المسلسل، طيلة هذه السنوات العشر، بأن يختفي أبناء هذا الجيل الأدبي والفني الجديد على نحو غير متوقع؟ ثروت فخري الفنان التشكيلي الثائر على قيود كلية الفنون يقول لزملائه في الأتيليه: سأموت غدًا. ويضحك الجميع. أما هو فيذهب ويتناول سيانور البوتاسيوم ويموت قبل أن يكمل الخامسة والعشرين، وبعد أن افتتح معرضه الموهوب بلوحاته الرائعة. أحمد عبيدة الشاعر الشعبي الذي يدخل السجن في انتفاضة الشعب الكبرى، وحين يفرجون عنه يتوجه إلى بيته المتواضع ويجمع شعره وكل محتويات مكتبته فيُشعل فيها النيران ثم يتقدم إلى اللهب بقدم ثابتة ويحترق وهو دون الثلاثين. نجيب سرور في سن النضج بعد أن تجاوز الأربعين، وأحد أبرز علامات المسرح والشعر والنقد، يمشي في الشوارع حافيًا حاملًا طفله مستعطيًا المارة الذين يعرفونه والذين لا يعرفونه. لم يكُن محتاجًا، بل محتجًّا، فقالوا إنه مجنون، وقال لأصدقائه سأذهب إلى أخي الذي خاصمته منذ خمسة عشر عامًا، وذهب إلى دمنهور وصافح أخاه، ومات.

والمسلسل لا ينتهي، كما سيقول المحقق لزوجته في تلك الليلة المسهدة، لا للتاريخ ولا للدولة … فها هو ذا يحيى الطاهر عبد الله يموت وحده في انقلاب سيارة لا يعرف سائقها

شيئًا عن الركاب الذين معه سوى أنهم جميعًا من الفقراء المطحونين، وأن أحدهم مات كغيره من الفقراء الذين لا يدري بهم أحد، فموته لا يعني شيئًا أكثر ولا أقل.

لا يعرف السائق المسكين أن هذا الراكب الثامن ربما أراد كبقية رفاقه أن يموت، وأنه بهذا الموت كتب الأشياء الكبيرة، التي أكد قبل رحيله أنه سيكتبها. وأنه بذلك ربما كان الناجي الوحيد بين «الركاب الأحياء».

قصة لم تخطر على بال سعد الدين وهبة حين كتب مسرحية «سكة السلامة» فحاصر ركابه في أوتوبيس تعطَّل بين القاهرة والإسكندرية في جوف الصحراء. وحين أقبلت سيارة تطوَّعَ صاحبُها أن يأخذ معه راكبًا واحدًا فقط، وضع المؤلف جميع الركاب على المشرحة ليكشف لنا ادعاءاتهم وكذبهم وعهرهم، فكلٌّ منهم يرى أنه الأحق بأن يكون الناجي الوحيد من الموت جوعًا وعطشًا. ولكن التحقيق الذي أجراه السائق مع كلٍّ منهم على انفراد عرَّاهم جميعًا من الثياب الأخلاقية والاجتماعية المزيفة. كان سعد وهبة يقول قبل الهزيمة بعامين إن سكة الندامة — لا السلامة — هي التي نمضي خلالها ولا منجاة فيها لأحد.

قصة لم تخطر على بال نجيب محفوظ حين كتب روايته «ثرثرة فوق النيل» فحاصر أهل العوامة الراسية على شاطئ النيل. وحين أراد الجميع أن يخرجوا في «نزهة» وقعت الجريمة التي تنصَّل منها الجميع، جريمة اكتساح السيارة المخمورة لأحد العابرين، فكان الهلاك من نصيب الكل، قبل أن تقع الهزيمة بعام واحد.

تلك كانت النبوءة التي سقط فيها ومعها الجيل السابق من أدباء مصر، أما جيل يحيى الطاهر عبد الله فقد رأى ما هو أعمق وأكثر شمولًا. لذلك لم يسقط في أوحال الأمر الواقع، الممتد عن الهزيمة، لأنه في الأصل لم يكن من أهل البيت — أوتوبيس وهبة أو عوامة محفوظ — حين سقط. كان يبحث ويبني بيتًا جديدًا. كان الجيل كله من فقراء الفلاحين والأحياء الشعبية في المدينة. لم يكُن واحد منهم في منصب رفيع قبل الهزيمة أو بعدها. كانوا شركاء الانتفاضة على الهزيمة عام ١٩٦٨م، وكانوا المبدعين الجدد لفن وأدب جديدَين منذ أواسط الستينيات. كَوَتهم الهزيمة، ولكنهم لم يكونوا جزءًا منها. كانوا أبناء «المقاومة» من قبل أن يقع انقلاب ١٩٧١م. وحين وقع كانوا في طليعة المقاومين إلى اليوم.

وكان يحيى الطاهر عبد الله أكثر أبناء جيله صمتًا وبعدًا عن الأضواء. كان يكتب ويحفظ قصصه ليحكيها للآلاف ممَّن لا يقرءون. يقول في كلماته الوداعية الأخيرة: «أنا لا أعتقد أن مخاطبة المثقفين مسألة ذات وزن، بل هناك مثقفون يخدمون باستمرار الوضع القائم عن طريق «الرطن» بلغة البروليتاريا واستثمار الفكر اليساري.» لذلك تميزت أعماله

المروية أو المكتوبة بنكهة فريدة لا تُضاهى، في اختيار الموضوع والمفردات وتركيب الفقرات، بحيث جاءت طليعيتها بعيدة كل البعد عن التأثر «بمودات» الغرب.

ولعله في هذا السياق، كان أشجع النقاد، حين ضرب مثلين متناقضين على رؤية الإنسان المصري لدى غيره من الكتاب. يقول بصراحته المعهودة «ينشغل كاتب مثل جمال الغيطاني بالصفوة، بالطبقة المسيطرة، فيقول إنها المماليك وإننا نحيا في عصر المماليك الذين يتصارعون ونحن نعاني. وهذه الطبقة المسيطرة ليست موضوعي ولا أراها. كاتب آخر مثل إحسان عبد القدوس يرى (نادي الجزيرة) وبناته وحياتهن بما فيها من رغبة في التحرر وأيضًا الثورة على الواقع الاجتماعي من وجهة نظرهن ... أما أنا فأتكلم عن ذلك المتخلف اللاواعي غير المدرك المستلب، وأتكلم عن عراكه من أجل الحياة وعشقه للإنسانية ورغبته في تحقيق إنسانيته. ثمة مسافة واسعة جدًّا بين أشخاص هؤلاء الكتاب في قصصهم وبين الواقع. وهذه المسافة ضرورية لكي يكونوا كتابًا. لذا أنا أنفي كوني كاتبًا أو مؤلفًا. الآخرون يحيون الشخوص القائمة في القواميس والروايات التي سبقتهم ويضيفون إليها. أما الواقع الحي بإنسانه وبطبيعته وأشيائه ووجه تفرده، كل هذا غير موجود لديهم.»

تلك هي البصيرة النافذة المتوهجة في حياة يحيى الطاهر عبد الله وأدبه، في عشرات القصص القصيرة التي كتبها والمئات التي لم يكتبها، في رؤيته الملحمية بروايتيه والطقوس الجنائزية التي نحت بها معماره الفني على نحو يجعل «الشكل» تابعًا له وليس العكس.

دخل السجون والمعتقلات ولم ينحنِ. ظلَّ فقيرًا لا يجد أحيانًا المكان الذي يبيت فيه ولم ينحنِ. بقي بعيدًا عن لمعان الشهرة يكتب في الصمت ولم ينحنِ. لم ينحنِ للسلطة ولا للمجتمع ولا للنقد والإعلام. وفي قصصه كما في حياته، كان يترصد الموت، ولم يكن الموت هو الذي يترصده. لذلك حين لاقاه الموت منذ أسابيع واجهه دون أن ينحني. بل لعله كان الناجي الوحيد من أوتوبيس وهبة وعوامة محفوظ ومن السيارة التي انقلبت قبل موته في الحقيقة، بأكثر من عشر سنوات.

المثقف والغابة

لا أعرف فيمَ كان يفكر عبد الوهاب الكيالي حين انطلقت الرصاصة إلى «رأسه»، ولكن الشيء الوحيد المؤكد أنه لم يكُن يفكر لحظتها في هذه «الرصاصة».

ولو أنه فكر فيها لكان الطريق إلى مكتبه صفوفًا من حملة الرشاشات والبنادق والمسدسات، وربما كانت هناك دبابة أو مصفحة تحرس البناية كلها التي يقيم فيها.

ولكنه، لآخر نسمة في حياته، لم يتخيل قطُّ، أنه محتاج لهذه «المظاهرة المسلحة».

لأنه، ببساطة، كان قد اختار طيلة السنوات السبع الماضية، أن يبتعد تمامًا عن العمل السياسي المسلح في الغابة اللبنانية.

لم يعُد أمينًا عامًّا لجبهة التحرير العربية.

لم يعُد عضوًا في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية.

لم يعُد عضوًا بالقيادة القومية لحزب البعث.

كان الرجل مع بداية الحرب اللبنانية ذا بصيرة بعيدة كزرقاء اليمامة، فرأى ما لم يرَه غيره، واتخذ «موقفًا» من كل ما سيجري ولا يراه الآخرون.

وربما ...

ربما، وقتها شبع نقدًا وإدانة لهذا «الموقف». ربما وصفوه بالهارب من المعركة، وربما أكثر!

ولكن الأمور كانت واضحة أمامه بجلاء، كشريط سينمائي للمستقبل، فاتخذ موقفه بشجاعة رغم أنف الأقاويل ولم يتراجع.

كان قد اتخذ قرارًا استراتيجيًّا في حياته أقرب إلى المغامرة.

وحين كانت تمر الأيام والأسابيع والشهور والسنون ويرى ما سبق أن تنبأ به يتحقق، كان قلبه ينشطر نصفين: الأول هو الحزن على ما يجري لوطنه من فوضى دموية كالكابوس

لا علاقة لها بأية حروب أو ثورات عرفها التاريخ، بل هي إيجاز مروع لفوضى التخلف والتجزئة وفقدان الوعي وغير ذلك من أوبئة تراكمت خلال السنوات وانفجرت بجسد الأمة العربية فجأة، وتكاد تعصف بروحها.

كان حزينًا إذن، لأن نبوءته تحققت. وكان مرتاحًا في نفس الوقت أنه في مواجهة المأساة اختار الطريق المضاد لليأس. كان مرتاحًا أنه لم يشارك في هذه «الحرب القذرة» وأن نقطة دم واحدة لم تلوث يده أو ضميره، وأنه «انسحب» في الوقت المناسب.

... وأنه «اختار».

اختار أن يتوجه إلى «الجذور».

واختار أن يتوجه إلى «الزهور».

اختار أن يشارك في إعادة تأسيس العقل العربي، أن ينبش أمراضه الدفينة، أن يرجع إلى أصول الفكر العربي والإسلامي والإنساني العالمي، فشيد المؤسسة العربية للدراسات والنشر، التي عُنيت أولًا وأخيرًا بدوائر المعارف المتخصصة في الفكر السياسي والعسكري والاقتصادي والاجتماعي ... إلخ، والتي عُنيت بإحياء فكر النهضة العربية الحديثة، من رفاعة الطهطاوي ومحمد عبده والأفغاني والكواكبي إلى علي عبد الرازق، والتي عُنيت بتقديم الرموز الكبيرة في مسيرة الفكر العالمي، والتي عُنيت بتقديم الفكر والأدب العربي الحديث في مختلف مجالاته وتياراته وأجياله.

كانت ولا تزال وزارة ثقافة عربية كاملة، تفضل جميع وزارات الثقافة العربية مجتمعة وعنها تصدر مجلته الرصينة «قضايا عربية» وإلى جانبها «مركز العالم الثالث، للأبحاث في لندن».

ذلك كان اختياره في التوجه نحو «الجذور» الاستراتيجية مبتعدًا عن القشور السطحية والصراعات الفوقية الهامشية والمنشورات السريعة الزوال.

كان قد توجه إلى تربية العقل العربي، أصل الأصول ومسألة المسائل، وكأنه يختزل «عصر تنوير» كاملًا.

وكان قد اختار التوجه — بهذه المؤسسات الفكرية العملاقة — إلى الزهور، إلى الأجيال العربية الجديدة العطشى إلى الثقافة الحقيقية الأصيلة، فلا تجدها في المدارس ولا في الجامعات ولا في دور النشر التجارية اللاهثة وراء «الدين» في المجلدات الصفراء ووراء «الجنس» في علب الليل المنثورة على هيئة كتب ومجلات، وبذلك كانت مؤسساته ولا تزال تقوم بواجبات وزارات قومية عربية غير موجودة للإعلام والتربية والتعليم العالي.

كان قد اختار الزهور، لأنه آمن بالمستقبل، لأنه لم يفقد «الأمل». وكان يعرف أن معركة الفكر هي أطول المعارك، ولكن ربحها القومي، مؤكد.

كان يستطيع بعد «الانسحاب» من الحرب السوداء، أن يعيش في أية عاصمة بالعالم لا يحتاج حتى للتدريس في جامعة، ولا لتأليف الكتب. كان يستطيع أن يضع نقوده في أي بنك، ويعيش من فوائدها في الريف البريطاني أو الفرنسي أو السويسري. وكان يستطيع أن يستثمرها في أي شكل من أشكال التجارة «الشرعية».

ولكنه لم يفعل.

لأنه مقاتل عربي ثوري حقيقي.

فهو عندما انسحب من الدائرة الجهنمية، كان قد انسحب من ... التلوث، إلى الميدان الحقيقي المؤهل له، إلى القتال الحقيقي المرشح له. كان قد أراد أن يظل مناضلًا قوميًّا فاختار الطريق الأصعب.

وهو الطريق الذي لا يضر عربيًّا واحدًا من المحيط إلى الخليج، عربيًّا جديرًا بهذه الهوية عنيت.

لأنه طريق العقل، أولًا، فكل مؤسساته لا علاقة لها بغير الفكر والثقافة والفنون والآداب.

ولأنه طريق «قومي» ثانيًا، فإنتاج هذه المؤسسات كلها ينطلق من الإيمان المقدس بالأمة العربية الواحدة، بلا محاور أو إقليميات تكرسها السياسات العربية القائمة. كل الذي عناه في اختيار كتاب أو مقال أو ترجمة، أنها تخدم العرب في جملتهم والعروبة كهوية.

ولأنه طريق «ديمقراطي» ثالثًا. فمختلف التيارات والعقائد السياسية والفكرية العربية وجدت في مؤسساته منبرًا حرًّا من أي قيد سوى المستوى العلمي أو الفكري أو الفني.

لهذه الأسباب كلها، ما كان من الممكن لعبد الوهاب الكيالي أن يفكر في «الرصاصة» التي انطلقت نحو رأسه لحظة كان في مكتبه. ربما كان يقرأ مخطوطًا في تراثنا العربي أو الإسلامي، أو مشروعًا جديدًا لتوجيه الجيل العربي الجديد، أو يراجع بحثًا أو رواية أو مقالًا أو قصيدة من الشعر كتبها أديب مجهول من صعيد مصر.

لم يفكر في «الرصاصة» أبدًا.

إنه بالإضافة إلى اختياراته وإنجازاته، إنسان بلا خصومات مريرة، فشخصيته الإنسانية، كانت مجموعة من أرق المشاعر وأنبل الأحاسيس المفعمة بالود والمحبة. فكان إنسانًا وديعًا يأسر بأخلاقه العالية كل مَن يعرفه.

لم يفكر في الرصاصة أبدًا.

فهل أخطأ؟

كلا، فالمثقفون العرب جميعًا ومن دون استثناء. لا يضعون المتاريس ولا الدبابات أو المصفحات حول بيوتهم أو مكاتبهم، ولا يمنطقون حضورهم بالمسدسات والرشاشات والخناجر. إنهم الحالمون العظماء بالمدينة الفاضلة التي لا يخترقها الرصاص.

ولذلك فهم الذين يسهل قتلهم بالرصاص أو السجن أو المنفى أو الجنون أو الانتحار. أما الجديرون بالقتل بطول وعرض الأمة العربية، فلا يُعدم منهم سوى السادات، فداءً لكامب ديفيد الذي يستمر، وباستمراره يستمر اغتيال عبد الوهاب الكيالي في أسماء أخرى كثيرة.

لم يخطئ الكيالي حين لم يفكر في الرصاصة، لأن الخطأ كل الخطأ هو القول بأن هذه العاصمة العربية أو تلك هي القلعة الأخيرة أو أن غيرها — كبيروت — هو الغابة.

كلا، فالعقل العربي هو القلعة الأخيرة. أينما كان في أية عاصمة أو قرية أو زقاق عربي من المحيط إلى الخليج. والغابة أيضًا هي تلك الرقعة العربية الممتدة من المحيط إلى الخليج، نعم. العقل العربي هو حصن الحصون. هو الحصن الأخير في بناء وطننا المتداعي، ونعم. وطننا المتداعي هذا هو الغابة الكبيرة المتوحشة السوداء.

لذلك، سنبقى يا عبد الوهاب مثلك «لا نفكر» أبدًا في الرصاصة. لحظة إطلاقها سنحاول أن نكون مثلك نفكر في المستقبل يحدونا الأمل.

لأننا جميعًا لا نملك سوى إيمانك المقدس بهذه الأمة، واختيارك الصامد لطريق نهضتها مهما دفعنا الثمن غاليًا من دمائك.

... أقصد من دمائنا.

اغتيال الشعراء

إلى متى يتعب القلب، والطابور لا ينتهي، لا يريد أن ينتهي، حتى أصبحنا نتسابق للبحث عن مكاننا فيه وموعدنا معه فقد شقيت الأيدي من مصافحات الوداع، وجفت العيون من الدم والدمع، ولم يعُد الحزن على النفس وعلى الآخرين كافيًا لمنع الكابوس.

الطابور لا يبدأ بصلاح عبد الصبور ولا ينتهي بمعين بسيسو، مرورًا بأمل دنقل، لقد بدأ قبلهم جميعًا وسيبقى بعدهم جميعًا ... ولكنه في الأزمنة السعيدة كان طابورًا عقلانيًّا بطيئًا ينطوي فيه الحزن على العزاء.

أما في وقتنا، في زماننا، في عمرنا، فهو طابور الاغتيال، بعد أن اكتسب الموت الجنسية العربية، عن جدارة واستحقاق.

مهما قيل عن صلاح عبد الصبور؛ فقد مات اغتيالًا، قتلوه في عز النهار، بالوظيفة والاستقرار والتعليمات والأمن المستعار، ربما، ولكنه مات — لهذه الأسباب نفسها — غيلة وغدرًا. بالعقل كان يتوهم أن الأمور يمكن أن تمر، ولكن القلب لم يسمح لها بالمرور. لأنه قلب شاعر، لأنه قصيدة. ولأن العصر الأسود لا عمل له سوى اغتيال الشعراء.

أزمة قلبية، لصلاح أو معين، سرطان لأمل، كلها تجليات الجسد المهزوم تحت سنابك الخيل المتعددة الجنسيات والرايات والمؤتمرات والمؤامرات.

ولا يختلف «اغتيال» معين بسيسو عن بقية الاغتيالات الماضية والراهنة والآتية. ولكن موته في غرفة بفندق لندني، وتمدده أربع عشرة ساعة دون أن يدري أحد بموته، يرتفع بالحدث وصاحبه إلى مستوى الرمز.

وهو الرمز الذي أراه في حياتي للمرة الثانية، كانت الأولى مع توفيق صايغ الشاعر الفلسطيني، منذ حوالي خمسة عشر عامًا، عندما مات في مصعد بإحدى جامعات الولايات المتحدة. هاجمته الأزمة القلبية فجأة وهو داخل المصعد معلقًا بين السماء والأرض، ومات في ثوانٍ.

كان توفيق يحيا ويموت أهوال هزيمة ١٩٦٧م، هو الفلسطيني حتى العظم والروح، كان يفقد أرضه وناسه شبرًا شبرًا وأتت الكارثة لتضمه إلى رفاتها. ولكنها اختطفته في مشهد رمزي يُطفئ شهوة التاريخ إلى ... المأساة. يموت في مكان ما بين الأرض والسماء، أين؟ في أمريكا، منبع تصدير المأساة. وكأن المشهد يوجز بعضًا من روح توفيق صايغ وبعضًا من جسد الشعب الفلسطيني في «نهاية» تدفع بالأمر كله إلى مستوى النبوءة.

ولا أعتقد أنه كانت هناك أية علاقة شخصية أو عامة بين توفيق صايغ ومعين بسيسو، رغم أن ما يجمعهما هو أعظم الروابط على الإطلاق: فلسطين والشعر و... الاغتيال. كانت هزيمة ١٩٦٧م هي التي اغتالت صايغ، وكانت هزيمة ١٩٨٢م هي التي اغتالت بسيسو.

وليس المقصود بالهزيمة لونها العسكري أو السياسي، بل تفاصيلها الدقيقة في خلايا الجسم العربي والفلسطيني، مداخلاتها وتشعباتها وتجسيداتها في الحياة العامة والخاصة، وخاصة الخاصة.

ما أبعد توفيق صايغ عن معين بسيسو؛ فقد كان الأول شاعرًا أرستقراطيًّا بمعنى الانطواء على النفس والاعتكاف عن الآخرين. وكان ينظر إلى الغرب — الثقافي الحضاري — باعتباره ملجأ العجزة والأيتام وأبناء السبيل من المثقفين العرب، وخاصة الفلسطينيين. وكان معين بسيسو، على النقيض تمامًا، شاعرًا جماهيريًّا بكل معنى الكلمة، لا يستطيع الانفراد بنفسه ساعة واحدة. وكان ينظر إلى الشرق — الثقافي والحضاري — باعتباره قلعة الخلاص من الإثم الاستعماري والخطيئة الرأسمالية.

لذلك سوف يتوقف الأكاديميون طويلًا عند أشعار توفيق صايغ، بينما سيتذكر العرب جميعًا، وخاصة الفلسطينيين منهم، قصائد معين بسيسو رغم أن تاريخ الشعر قد لا ينحت التماثيل لهذه القصائد. ولكن تاريخ الشعوب أغنى وأغلى من أي تراث آخر. إن بيتًا واحدًا من شعر أبي القاسم الشابي هو أكثر شهرة على ألسنة العرب من مئات الشعراء.

إن آلاف المظاهرات العربية تهتف جيلًا بعد جيل:

إذا الشعب يومًا أراد الحياة   فلا بُد أن يستجيب القدر

دون أن يعرفوا أحيانًا الشابي نفسه. وكذلك الأمر مع معين بسيسو الذي ردَّدت الجماهير له منذ ثلاثين عامًا وما زالت تردد: «أنا إن سقطت فخذ مكاني يا رفيقي في الكفاح.»

ولعلنا في مصر، مثل اللبنانيين في لبنان والفلسطينيين في فلسطين، نحفظ قصائد كاملة لمعين بسيسو، وبعض أبياتها يتحول إلى شعارات ولافتات، دون أن تعرف الجماهير الهادرة في بعض الأحيان أن صاحب هذا الشعر هو معين بسيسو.

ولكن هذا لا ينفي أن عشرات الألوف في بلادنا وبلاد غيرنا يعرفون معين وسيعرفونه في المستقبل، أيًّا كانت تحفظات النقاد المعتادة على شعر هذا الرجل المقاتل.

وقد كان معين بسيسو على وعي حاد، أكثر من النقاد، بالثغرات الفنية في شعره وكإنسان كان على وعي أكثر من خصومه، بالثغرات الشخصية في سلوكه، ولكنه في الحالتين، كان شاعرًا مقاتلًا وإنسانًا مؤثرًا بمواقفه الثابتة على الآخرين.

وسوف يدرس الباحثون والنقاد أعمال معين الشعرية والمسرحية والنثرية، وسيختلفون كثيرًا فيها بينهم، ما دامت هذه الأعمال «مطبوعة» على الورق. وسيضيع من أحكامهم ومقاييسهم بالتأكيد أهم أعمال الشاعر والإنسان ... فهذا «الشعر» و«المسرح» لم يكتبه معين على الورق. وإنما كتبه في أحضان الجماهير الغاضبة حين كان يقود المظاهرات مفتوح الصدر لرصاص الإنجليز في غزة. وكتبه في دفء الجماهير المقاتلة في السويس وبورسعيد. وكتبه في رفقة المناضلين عن الحرية بالسجون والمعتقلات. حذر أيامها الجبناء والمستسلمين «إياك أن يقع ظلك على مصنع». وكتب معين بسيسو شعره ومسرحه بين دماء تل الزعتر والفاكهاني في بيروت. وهو الذي كتب «البولدوزر» عن المسيرة الوحدوية الليبية في مصر. وهو الذي غنى كل آلامنا وأحلامنا، كأمة مقهورة وكوطن سليب وكجيل معذب يغتالونه في وضح النهار.

ولم يكُن معين يكتب «عن»، وإنما كان دومًا — وأيًّا كان رأيك في كتاباته — يكتب «في» المعركة. لم يهرب من قدره في أي وقت. قاتل مع الفدائيين المصريين منذ ثلاثين عامًا، ودخل المعتقل مع المناضلين المصريين منذ ربع قرن. وخرج — هو الفلسطيني — ليكتب «أعطي صوتي لجمال عبد الناصر».

وفي لبنان، يجب أن يرسخ في الذاكرة، أن القصائد اليومية لمعين بسيسو، كانت المن والسلوى للمقاتلين والمدنيين على السواء. قد لا يذكر «التاريخ الأدبي» قصيدة واحدة من هذا الشعر اليومي. ولكن التاريخ النضالي لشعبنا لن ينسى أن معين بسيسو كان جزءًا لا ينفصل من ملحمة تل الزعتر إلى حصار بيروت. كان يُلهب، كان يحرِّض، كان يعزِّي، كان يواسي، كان يشجِّع، كان يبلسم الجراح، ولكنه دومًا كان هناك، باستمرار، كان حاضرًا وبكثافة وجاذبية لا تُضاهى. وعندما يصبح الشاعر أغنية في قلوب الموجوعين وعلى ألسنة الصابرين لا بد أنه سيضيف بهذا النبع المتفجر علامات لن يخطئها الزمن.

ربما كانت العلامة الأولى هي أن معين بسيسو كان وبقي رغم زلزال المتغيرات، شاعرًا عربيًّا في الصميم. ظلَّ وطنه العربي الكبير هو الصائغ الحاسم لهويته القومية التي لم يتزعزع إيمانه بها رغم عنف الأعاصير.

والعلامة الثانية أنه كان عربيًّا من فلسطين ... بكل ما تعنيه رقعة الأرض المغتصبة من تراث وحاضر ومستقبل. كان معين بسيسو مناضلًا فلسطينيًّا، ومن ثَم جاء شعره العربي شعرًا فلسطينيًّا أولًا وقبل كل شيء.

والعلامة الثالثة أنه كان مناضلًا أمميًّا اشتراكيًّا من البداية إلى النهاية، لم تختفِ البوصلة لحظة واحدة من الأفق المترامي أمامه، فكانت المأساة الاجتماعية للشعب في وجدانه هي الوجه الآخَر للمأساة الوطنية، وكلتاهما تأصيل وتعريق للكارثة القومية. وقد كان معين بسيسو من النادرين الذين استطاعوا استيعاب وتمثل الأبعاد الثلاثة في نضالهم اليومي وكفاحهم الاستراتيجي على السواء.

وقد تفاعلت هذه العلامات الثلاث في حياة معين بسيسو وفكره وفنه، بحيث استطاع خلال مرحلة تاريخية كاملة أن يكون أحد ألمع رموز الريادة في الشعر العربي الحديث، بالرغم من كل ما يمكن أن يُقال عن شعره من تقريرية وخطابية ومباشرة. وكان من الطبيعي أن يكون لزمن طويل الرافد الفلسطيني الحي والثابت في مجرى الشعر العربي المعاصر.

لقد بلور في هذا السياق شخصية «شاعر المقاومة»، من قبل أن تكون هناك منظمات فدائية للمقاومة. واستمر شاعرًا للمقاومة، بعد أن ولدت المقاومة شعراءها ومنظماتها.

وكان من أعظم النتائج الفنية لهذه السيرة الغنية بالدلالات، أن معين بسيسو كان رائدًا للمسرح الشعري الفلسطيني، ورافدًا خصبًا للمسرح الشعري العربي الحديث. وقد ننده‍ش إذا لاحظنا أن أهم أعماله المسرحية ثلاثة: الأول عن جيفارا والآخر عن ثورة الزنج والثالث عن شمشون ودليلة. والحقيقة الفكرية لهذا الفن هي فلسطين أو «فلسطين في القلب»، كما سمى ديوانه الأول. والحقيقة الإنسانية لهذا الفن هي أن «الأشجار تموت واقفة» كما مات هو واقفًا ... فقد اغتيل عمدًا ومع سبق الإصرار. وإلا فماذا ندعو الموت إذا جاء لشاعر وحيد بغرفته في لندن، ويبقى جثمانه ممددًا يبحث عن الكفن والأصدقاء أربع عشرة ساعة؟

أليس هذا الموت، أحد اغتيالات الهزيمة العربية المستمرة، وفي موضع القلب منها الهزيمة الفلسطينية؟

لم يعُد الموت، بعد أن اكتسب الجنسية العربية عن جدارة واستحقاق، موتًا طبيعيًّا، يجيء كما عهدناه بعقلانية وبطء. أصبح انتحارًا للذين يقتلون أنفسهم، وأصبح اغتيالًا للذين يقتلهم الآخرون.

ولم يكُن معين من المنتحرين، لأن مكانه كان شاغرًا في الطابور. طابور الذين يرتفع موتهم إلى مستوى الرمز والنبوءة.

وهو الطابور الذي أضحينا نتسابق بحثًا عن مكان فيه ... لأن الموت قهرًا اليوم أكثر شرفًا من الموت ذلًّا في الغد.

ولا تدهشوا إذا أصبح معين بسيسو أكثر حياةً بعد موته، حين تزول الأشياء الصغيرة، التي كانت تحجب جوهره حتى عن أقرب المقربين.

لا تدهشوا، لأن الحب الذي يكوي، والفرح الذي يزغرد والحزن الذي يلد كل الأحزان كلها سوف تنصهر في سيرة الرجل والشعب أو سيرة الشاعر والأمة ... ففي هاتين السيرتين ستتردد أنفاس معين بسيسو أكثر قوة مما كانت عليه في ماضي أيامنا الآتية.

١٢ / ٢ / ١٩٨٤م

الشاعر يستكمل الدائرة

... فأنت إن سكتَّ مت
وإن نطقتَ مت
قُلها ومت

معين بسيسو

كم من مبدعين يموتون قبل انتهاء حياتهم الحقيقية، أي قبل انتهاء قدرتهم على العطاء أو قبل انتهاء بلاغ رسالتهم! وكم من آخَرين يظلون على «قيد» الحياة، بالرغم من أن حياتهم الحقيقية انتهت من قبل أن تنتهي حياتهم الفيزيائية بأمد طويل أو قصير. كل ما يريدون قوله قالوه وكل طاقتهم على الإبداع تم استنفادها.

معين بسيسو ليس واحدًا من هؤلاء ولا واحدًا من أولئك. ليس واحدًا من الذين غابوا قبل إنجاز «معنى» حياتهم في الدنيا، ولا واحدًا من الذين أثقلوا على «الوجود» بمجرد وجودهم.

وإنما هو في حياته وموته كان من الذين صاغوا دلالة حياتهم وحققوا معنى وجودهم، وقد استكملوا برحيلهم الفاجع دائرة زمانهم الخاص والعام على السواء. أي إنهم بالوداع المفاجئ لنا — وأحيانًا بالصورة التي تم بها هذا الوداع — كانوا يضعون نقطة الختام في رحلة عطائهم ورحلة التجربة أو الرؤية التي تتسع لتشمل غيرهم من علامات ورموز وأحداث.

إنهم «نوع» من الكتاب والفنانين لا يبقون على خشبة المسرح لحظة واحدة بعد إسدال الستار، مهما كانت مغريات التصفيق الحار من المشاهدين.

١

يولد الفتى الفلسطيني عام ١٩٢٧م بعد عشر سنوات من «الوعد» المكتوب بتحويل الوطن إلى ذكرى لأبنائه، وإلى وكر لغاصبيه. يولد الفتى الفلسطيني في غزة القريبة غاية القرب من سيناء، حيث الوعد غير المكتوب بالوطن البديل؟ ربما كان «الوعد والمكتوب» يكبران مع خطوات الصبي الذي لم يتجاوز الثماني السنوات حين انفجرت الأرض بغتة. قالوا له إنها الثورة. سمع الرصاصة تزغرد باللون الأحمر والقصيدة تغني. وتشابكت الأسماء في طبلة الأذن: عز الدين القسام، إبراهيم طوقان، عبد الرحيم محمود، أبو سلمى، تشابكت في حدقة العين صورة البريطاني وشبح الصهيوني الذي كان يدق أوتار الخيمة ويحدِّد معالم الجريمة. كانت الجريمة عتيقة كالظلم، كالظلمة، ولكنها بدَت له في ذلك الوقت في ذروة شبابها وعنفوان بدنها المستعار. كان الغرب قد تسلَّل من ثقوب الجلد الرخو لـ «رجل أوروبا المريض». وكانت مندوبة الغرب العظمى قد وعدت التوراة بصلاة دموية متعددة الجنسية، غمزت بريطانيا ليهوه: أنت إله الوعد القديم فماذا فعلت؟ أنا سيدة البحار ولا تغيب عن أملاكي الشمس، سأحقق وعدي وأمضي ليحل الغرب كله مكاني، من أراضي الشتات والجيتو يأتون إلى أراضٍ تفيض لبنًا وعسلًا.

اشتعلت الثورة فأطفأتها نيران الحرب الجديدة. كان البريطاني، كان الغرب، يتسول الصبر والصمت، ليكتمل له النصر وللفتى الفلسطيني الخديعة. كان معين بسيسو في الخامسة عشرة من عمره حين عرف أصدقاء أبيه، كلهم من الصيادين. أعطاه أبوه البندقية وعلَّمه كيف يضغط على الزناد … في المرة الأولى اصطاد حجرًا وهرب الطائر. لعله ضحك حينذاك وهو يقول «ولماذا يقتل الشعراء الطيور؟ على الشعراء أن يقتلوا الأسمنت». وكان قد تجاوز العشرين حين تلألأ في الأفق انتصار الحلفاء. كان ذلك يعني له أن شبح الجريمة قد ابتعد، وأن ظلال السلام والمحبة والعدل والحرية وكل الورود الممنوعة والزهور المحرَّمة سوف تورق وترسل أريجها إلى أرجاء الكون المكمم برائحة الموت، وتبعث بعطرها إلى أعالي قمم الأشجار السامقة المخنوقة بالغازات السامة. كان فلسطينيًّا صغيرًا يحلم، كان شاعرًا صغيرًا يحلم، كان عربيًّا جريحًا يحلم، كان اشتراكيًّا فتيًّا يحلم. واصطدمت الأحلام فجأةً — وقد تجاوز العشرين — بصخرة عاتية، بالوطن يرحل، بهزة أرضية طويلة، أطول هزة أرضية عرفها التاريخ، لأنها بلغت من العمر خمسة وثلاثين عامًا وما تزال براكينها تتقيَّأ الجحيم، ما برحت زلزالًا ينقل الجبال من مكان إلى مكان … واحتلَّت العناوين الجديدة جدران الأسماء القديمة: كفر قاسم، دير

ياسين ... والآتي أعظم. كان «الوعد» البريطاني و«المكتوب» الغربي على جبين فلسطين قد أخذ طريقه المعاكس للتاريخ والجغرافيا. وكان معين بسيسو في طريقه إلى القاهرة عام ١٩٤٨م وقصيدته البكر في الدهاليز السرية تسبق خطواته إلى الجامعة:

«طردوا من الأرض التي
وُلِدوا عليها يعرقون،
وسيعرقون وهم بأرضك
يقتلون ويقتلون،
أو حينما يتساءلون،
متى تراهم يرجعون؟
عصبوا عيونهم فما لمحوا
القنال ولا الوحش!
كم دنشواي على مخالبهم
ممزقة تعيش!
...
...
قد باع غزة قبل أسدود
الأجير إلى الأجير
إن عشت تبصرهم وقد حملوا
الرءوس على الظهور،
وأنا وأنت وكيف أجرؤ
أن أقول
لولاهم لفرشت بيتك
بالزنابق يا نهيل،
ولشبَّ توفيق الصغير
مع ريموندا ومع راحيل.»

من الطبيعي ألا نلاحظ «الشعر» في هذه القصيدة الباكرة، ولكن من الأفضل ملاحظة بعض السمات التي ستقترن بحياة معين بسيسو وفنه، مهما كانت التغيرات المتلاحقة

على تلك الحياة وهذا الفن. كما أنه من الأفضل ملاحظة أن هذه القصيدة الأولى (سبقتها قصائد عديدة، ولكنها الأولى بالمعنى التالي) قد بلورت النقطة المركزية لدائرة الشعر والوجود. هذه النقطة هي ارتباط الإبداع في حياة معين بالإبداع الفلسطيني في حياة الثورة. الشعر هنا هو وسيلة معين الوحيدة لتحقيق الوجود، أي للكفاح من أجل تحرير فلسطين. والفكر الذي يجسد هذه الوسيلة هو الماركسية من ناحية، وهو القومية العربية من ناحية أخرى.

تلك هي نقطة الارتكاز أو المحور أو مركز الدائرة التي بدأها معين بسيسو منذ خمس وثلاثين سنة حين جاء إلى مصر.

٢

خمس سنوات (١٩٤٨–١٩٥٣م) ارتبط خلالها معين بمصر ارتباطًا عضويًّا مصيريًّا لا تنفصم عراه إلى أن يموت ويدفن في ترابها. في الوقت نفسه هي سنوات حاسمة في تاريخ مصر ذاتها، وبالتالي المنطقة العربية كلها. سنوات تبدأ بانتهاء الحرب العالمية الثانية وتأسيس الكيان الصهيوني والصراع الوطني المسلَّح في القنال ضد القوات البريطانية وحريق القاهرة والسقوط النهائي للنظام، ثم هي سنوات الثورة الناصرية والإصلاح الزراعي وإعلان الجمهورية. وكان الشيوعيون المصريون طيلة هذه السنوات (وأيضًا قبلها وبعدها، ولكننا نركز على هذه المرحلة تحديدًا) فريقًا وطنيًّا يتقدم صفوف العمل السياسي والعمل الفدائي من أجل الاستقلال. وفي أحضان الحركة الشيوعية المصرية عاش معين بسيسو أخطر سنوات عمره على الإطلاق، مرحلة التكوين الأساسية في تاريخه النضالي والشعري معًا. وفي كتابه «دفاتر فلسطينية» (بيروت، الفارابي، ١٩٧٨م) اعتراف تفصيلي بهذه المعاني، سواء بالنسبة لهذه المرحلة أو غيرها.

لم يكُن المثقفون الشيوعيون في مصر حلقة سياسية ضيقة، وإنما كانوا يشكلون مناخًا فكريًّا نادرًا منفتحًا على الثقافات المختلفة، وحارًّا بالصراعات الأدبية والموجات الفنية الجديدة، ومحتفلًا على الدوام بالنضال العربي من أجل تحرير فلسطين. لذلك كان من الطبيعي لمعين بسيسو أن يجد نفسه في هذا الجو، كشيوعي وكمثقف وكشاعر، وأولًا وأخيرًا كعربي من فلسطين.

ومن الواضح الجلي في سيرة معين أنه اتخذ قرارًا حاسمًا في ذلك الوقت، هو ألا يعامل مصر أو المصريين كضيف، ما دامت مصر والمصريون لم يعاملوه قطُّ بهذا المعنى.

وربما كان هذا هو المعنى نفسه الذي تكرر مع شعراء آخرين كالبياتي ومحمد الفيتوري وجيلي عبد الرحمن وكاظم جواد وتاج السر الحسن، وغيرهم من الأدباء العرب في مختلف مجالات الخلق والنقد والفكر. دع عنك السياسيين وقد كانوا بالآلاف. لم يشعر أحدهم أنه ضيف أو «لاجئ». ولكن معين بسيسو تميز بأنه لم يتعامل مع هذه المسألة على الصعيد المعنوي أو النظري، وإنما هو الْتَحم بجوهر الحياة المصرية على كافة الأصعدة الثقافية والسياسية واليومية، بحيث تصعب التفرقة بين الخيط الفلسطيني والخيط المصري في نسيج حياته التي انطلقت من هذه النقطة.

وهي النقطة التي كانت تغلي فيها مصر على كافة الجبهات، ومن بينها الجبهة الأدبية. كانت الحركة الرومانسية في الشعر قد بدأ يخبو بريقها، حتى إن فرسانها الكبار بدءوا يرحلون الواحد بعد الآخر كعلي طه وإبراهيم ناجي ومحمود الهمشري. ولم يبقَ من جماعة أبولو ومجلتها سوى الذكرى، وحتى «رسالة» الزيات أوصدت أبوابها، وغادر أحمد زكي أبو شادي إلى الولايات المتحدة حيث توفي هناك. ولم يعُد أمام القلة القليلة الباقية سوى الحائط المسدود بوجه الرومانسية، ومفترق الطرق أمام الشعر.

ولم يكُن ذلك وضعًا خاصًّا بمصر، ولم يكُن أيضًا وضعًا خاصًّا بالشعر. كان وضعًا عربيًّا شاملًا في الثقافة والحياة على السواء. ولعلها كانت «أزمة الحياة» قبل أن تصبح أزمة الشعر. كانت أصوات جبران ومطران ونعيمة وبشارة الخوري والرصافي والزهاوي والشابي وعمر أبو ريشة قد واجهت «نهايات» مختلفة اختلاف الأشخاص والرؤى والانتماءات. ولكن القاسم المشترك الأكبر بينهم جميعًا هو «النهاية» ذاتها التي تلفَّعت أحيانًا بثيات رومانسية زاعقة لا تحتاج إلى تأويل. ولم تكُن هذه النهاية لدى كبار الموهوبين نهاية القدرة على العطاء، وإنما نهاية «الإلهام» و«الرؤيا». نهاية المرحلة التاريخية التي كانوا مراياها المصقولة وشهودها الأوفياء للتراث والعصر، والأغنياء بالبصائر لحد النبوءة.

ولكن أحدًا لا يتجاوز مقتضيات التاريخ؛ فقد كانت الأزمة القديمة تحتضر لتفسح حيزًا جديدًا للمشهد الوافد على المسرح الاجتماعي-الثقافي. كانت أزمة التناقض بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة هي الشرارة الرومانسية التي اندلعت في كنف الثورات العربية المتلاحقة (١٩١٩م في مصر – ١٩٢٠م في العراق – ١٩٢٥م في سوريا ... إلخ). وفي أحضان تلك الأزمة التاريخية تفجرت الثورة الرومانسية العربية وأساسًا

في مصر؛ حيث أحمد شوقي وعبد الرحمن شكري وهيكل والعقاد والحكيم ومختار ومحمود سعيد وسيد درويش حتى وصلت إلى نهاياتها في أعمال محمود كامل وإحسان عبد القدوس وعبد الحليم عبد الله ويوسف السباعي وجماعة أبولو.

ولا بد أن معين بسيسو الذي بدأ يكتب الشعر في النصف الثاني من الأربعينيات قد تكون فنيًّا في لهيب «المأزق» التاريخي الذي عانت ويلاته الرومانسيات العربية كلها، ذلك أن الْتِحامه المبكر بحركة الشارع الشعبي قد وضع أذنَيه وصوب عينيه إلى مشهد مغاير تمامًا. صحيح أن «الاستقلال» كان عصب الموقف الشعبي، ولكن المضمون الاجتماعي لهذا الاستقلال بدأ يبرز مع تعاظم القوى الاجتماعية الجديدة المنظمة وغير المنظمة من فئات الشعب المنتجة والمثقفة ثقافة جديدة كالعمال والفلاحين والطلاب والضباط والتجار والقطاعات الواسعة من المهنيين والتكنوقراطيين والقطاعات الأخرى الصاعدة من الحرفيين والصغار والتجار وأصحاب الورشات. كان المشهد الاجتماعي قد تغير ببطء من أسفل، ومن القاع إلى السطح كانت الانتفاضات الشعبية تتجاوز الرؤى الرومانسية الفاجعة، تلك التي توهجت مع صعود البرجوازيات العربية المختلفة آنذاك في إطار التبعية والتخلف.

لذلك كان قدر الرومانسيين القليلين الباقين هو الاختيار الاجتماعي-السياسي الحاسم بين الاتجاه يسارًا مع الطبقات الشعبية وقواها الحية البازغة، أو الاتجاه يمينًا بتصفية الرومانسية من ديناميتها القديمة والإبقاء على «شكلها» الخاوي من نبض الواقع الجديد. وهو الاختيار الذي دفع شاعرًا كعبد الرحمن الخميسي الذي تتلمذ لخليل مطران أن يرتبط نهائيًّا بحركة اليسار المصري، بينما اتجه شاعر آخَر كصالح جودت وكان من المواهب الرومانسية بغير شك إلى الارتباط نهائيًّا بحركة اليمين المصري إلى أن مات.

كان ارتباط معين بسيسو بالحركة الشيوعية سابقًا على مجيئه إلى مصر. ولكن شذا الرومانسية الأصيلة في شعر إبراهيم طوقان وعبد الرحيم محمود كان واضحًا في قصائده الأولى. ورغم ذلك فقد كانت الرومانسية الثورية في شعر أبي سلمى، هي الوقود الذي يحرك معين بسيسو في ذلك الوقت الباكر. وسواء كان «الشاب» الفلسطيني القادم إلى القاهرة أواخر الأربعينيات «يعي» المناخ الثقافي المصري أو لا يعيه؛ فقد اكتوى بجمرته المتقدة حينذاك. نزل معين بسيسو إلى الشارع المصري، لا إلى الشارع الثقافي وحده. وعندما كان هذا الشارع يمتد إلى «ميدان» القتال في الإسماعيلية والسويس، لم يكُن للمناضل الفلسطيني إلا أن «يجد نفسه» في قلب المعركة:

«أنا إن سقطتُ فخذ مكاني يا رفيقي في الكفاح
واحمل سلاحي لا يُخِفك دمي يسيل على السلاح
وانظر إلى شفتيَّ أطبقتا على هوج الرياح
وانظر إلى عينيَّ أُغمِضَتا على نور الصباح
أنا لم أمُت! أنا لم أزَل أدعوك من خلف الجراح.»

وتتحول بعض أبيات القصيدة إلى شعارات للمظاهرات الطلابية والشعبية، أكثر شهرة من اسم صاحبها. وتتحول قصائد المعركة إلى «الديوان الأول» لمعين بسيسو.

إنه الديوان الذي تصارعت فيه الرومانسية الثورية والواقعية الجديدة صراعًا حادًّا عنيفًا مباشرًا. لقد استبدلت مطلقات الشعب والحرب والنصر بمطلقات الحب والموت وديكورات الطبيعة الحية والميتة. ولكن الأثر الرومانسي ظلَّ باقيًا، وهو المطلق الأبيض والأسود وبينها «الألم» أو العذاب. حتى القافية كانت تربض هناك بجرسها الهائل وحرف الروي البارز، والبحور الصاخبة البعيدة غالبًا عن «الرجز» الراقص. هنا «الطويل» و«المتدارك» وأحيانًا «الخفيف» وأحيانًا أخرى يزحف البحر أو يعتل، ولكنه في جميع الأحوال يصارع الموروث مجتمعًا وفكرًا وشعرًا.

كانت البوادر العراقية في التجديد قد هبت مع أعمال السياب والبياتي والملائكة والحيدري. ولم يكُن التمرد الوزني مجردًا من التمرد الاجتماعي، إنما كانت «وحدة التفعيلة» مصطلحًا موسيقيًّا منسجمًا مع العذابات الجديدة. وقد لاحظ السلفيون على الفور ذلك الارتباط الغريب في الشعر خاصة بين التجديد الوزن والتحرر الفكري والاجتماعي. وكانوا على حق. ولكنهم من جهة أخرى كانوا في غفلة من الزمن، لأن اثنين على الأقل من كبار المجددين هما محمد فريد أبو حديد في مسرحياته المؤلفة وترجمته لماكبث، وعلي أحمد باكثير في «إخناتون ونفرتيتي»، ليسا من المحسوبين على اليسار، بل العكس كان أحدهما — باكثير — من أنشط المقاتلين في الخمسينيات والستينيات ضد اليسار. ولكن لويس عوض في «بلوتلاند» وبالذات في المقدمة، وضع كل النقاط على كل الحروف. وكان أكبر الأحزاب المصرية — الوفد — قد أثمر جناحًا يساريًّا بقيادة عزيز فهمي ومحمد مندور هو «الطليعة الوفدية». ولأن مندور ناقد كبير إلى جانب كونه مناضلًا سياسيًّا، فقد واكب حركة الشعر الجديد مواكبة حية. وكان ديوان «إصرار» لكمال عبد الحليم مدرسة كاملة لجيل معين بسيسو، فلما جاء عبد الرحمن الشرقاوي في «من أب

مصري إلى الرئيس ترومان» كانت المعركة بين القديم والجديد قد حسمت في مصر على صعيد الإبداع الذي صاحبه النقد الماركسي بمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس.

ولأن المعركة مستمرة، فإن ديوانها الفلسطيني يستمر هو الآخَر في عمل معين بسيسو، يعود إلى غزة حيث تتضح مؤامرة التوطين في سيناء، ويقود شاعرنا المظاهرات صارخًا:

«لا توطين ولا إسكان يا عملاء الأمريكان.»

وكان صوتًا غريبًا في ذلك الزمن، صوتًا فريدًا، هو صوت الشيوعي العربي، أن يحذر حينذاك من «العدو الأمريكي» الذي رأته الطلائع البرجوازية دائمًا «نصير الحرية». وسجن معين بسيسو في غزة وهي تحت الحكم المصري الذي سرعان ما بوغت في ٢٨ فبراير ١٩٥٥م بالغارة الوحشية الصهيونية على غزة. وهو الحدث الذي سيشكل فيما بعد نقطة تحول في الفكر الناصري. وفي ذلك الوقت صدر ديوان «قصائد مصرية» لمجموعة من ألمَع شعراء مصر الثورة: زكي مراد، خليل قاسم، كمال عبد الحليم و… معين بسيسو. في تلك المرحلة التي تلمع عيون أبنائها بذكرياتها الحلوة والمرة كتب صلاح جاهين محيِّيًا مظاهرات مارس ١٩٥٥م:

«يا معين يا صوت الضحايا
ارعد بصوتك معايا،
أرهب عدوي وعدوك
حننتصر في النهاية.»

وطلبت الرقابة من صلاح أن يحذف القصيدة من ديوانه البكر «كلمة سلام» فرفض الشاعر وخرج الديوان يحمل القصيدة. يعلق معين على هذه الواقعة: «صلاح جاهين القديم يطلق الرصاص على صلاح جاهين الجديد» (دفاتر فلسطينية ص٨٤). ولم يكَد العام ينقضي حتى أصدر معين ديوانه «مارد من السنابل» (دار الفكر، ١٩٥٦م). إنها المعركة المستمرة. معركة مصر؟ هي معركة فلسطين. وهي أيضًا معركة العمال والفلاحين. السويس عنوان عربي. «مارد من السنابل» خطوة شعرية إلى الأمام، تبذر في وقت مبكر من حياة الشعر الجديد والشاعر الجديد بذور «الملحمة» أو «القصيدة الدرامية الطويلة» التي ستزهر وتثمر فيما بعد «مسرحًا شعريًّا» لا غش فيه. ويكتب عبد العظيم أنيس

مقدمة «المارد» فيؤرخ دون أن يقصد لمرحلة جديدة من النقد الواقعي الذي تطور في الممارسة الحية تطورًا مشهودًا. كان الجو الملحمي نبوءة سخية بالعطاء:

«قد أقبلوا فلا مساومة،
المجد للمقاومة.»

لم تكُن «المقاومة» التي نعرفها الآن. كانت «الرؤية» التي تدعمها نضالات الشيوعيين الفلسطينيين والأردنيين. ثم أقبل ديوان «الأردن على الصليب» نشيدًا للحرية يستنشق عبير إلوار وأراجون ونيرودا ولوركا والجواهري. كانت «المظاهرة» قد تحولت في شعر معين إلى إيقاع وزني ترسخ قصيدة بعد أخرى. وكانت الحرب أو السجن أو المقاومة قد تكرَّست ألفاظًا وصورًا وحكايات في ديوان معين، مجموعة بعد أخرى ... بحيث إننا نستطيع بدءًا من «فلسطين في القلب» (١٩٦٠م) أن نرصد معالم «المعجم الشعري» لمعين بسيسو: المصطلح الوزني (البحور واستخدامات القوافي وضرورات الزحاف والعلل) والمصطلح الفنطازي (الصورة الشعرية والبناء القصصي والدرامي) والمصطلح اللغوي (جذور الكلمات أو المفردات الجذرية وتركيب الفقرات) والمصطلح السوسيولوجي (البنية الذهنية والغائية الأيديولوجية والمسح الثقافي للمضامين المتكررة).

مهنة التعليم والعمل السري والمظاهرات العلنية تقود الشاعر تلقائيًّا إلى اختيار المفردات وانتقاء الفقرات وفق بناء تعبيري يتسق تمامًا مع هذا «الصوت» المزيج من الرومانسية الثورية والواقعية الاشتراكية، حسب المدلولات التي عنَتها هذه المصطلحات لجيل الشاعر. ولم يطرأ أي تغيير على هذا المعجم إلا خلال مرحلتين حاسمتين: الأولى هي الصحافة، وأساسًا مرحلة «الأهرام» في النصف الثاني من الستينيات. والثانية هي المقاومة المسلحة في لبنان من تل الزعتر إلى حصار بيروت.

عندما صدر ديوان «فلسطين في القلب» كان الشاعر في معتقلات مصر، فلأن غزة تقع تحت الحكم المصري، ولأن القطاع الفلسطيني أنجب شيوعيين كأية قطعة أرض أخرى في العالم، ولأن الشيوعيين العرب دفعوا ضريبة التعقيد الفاجع في المسيرة العربية (من الوحدة إلى الانفصال) فقد دفع الشيوعيون المصريون ومعهم الغزاويون الثمن مضاعفًا، وكتاب «دفاتر فلسطينية» لمعين بسيسو هو مذكرات هذا «الثمن المضاعف». ولأن الشعر والسياسة في حياة معين هما قصيدة واحدة، فقد جاءت قصيدته الثانية الشهيرة — بعد قصيدته الفدائية الأشهر من اسمه — لتحذر الضعاف من أهوال الضعف:

«وقِّع وقِّع،
اسمك في ذيل الورقة وقِّع،
وقِّع وتسلَّل
كاللص إلى بيتك واحذر
ظلك أن يقع على مصنع،
فامضغ ظلك منديلًا من سم واهرع،
اطرق اطرق
بابك حتى تتمزَّق
يدك فلن تسمع
خطوة من كانت تهواك ويخفق
ساعدها في يدك كسيف من ماس وكبيرق،
فالآن كعود رماد وكخيط دخان أسود
ساعدك تبدد،
اقرع اقرع
لن تسمع خطواتها لن تسمع
قد نزعت طوقًا من شوك
خاتمك من الإصبع.»

كانت هذه القصيدة وما تزال «وثيقة» ضد الضعف أمام تغرير قوى القهر والطغيان وضغطها المروع على ضمائر المناضلين بنسف رصيدهم وتزوير إرادتهم والانقلاب على النفس والوطن والرفاق وعقيدة القلب والعقل والمستقبل.

وبقي معين بسيسو في المعتقل المصري من أبريل ١٩٥٩م إلى مارس ١٩٦٣م ليصدر ديوانه «الأشجار تموت واقفة» ولتنتصف تمامًا دائرة حياته وفنه ونضاله. بعدها بعامين كانت الرصاصة الأولى لـ «المقاومة»، وبقي معين في مصر المهزومة عام ١٩٦٧م والمقاتلة في حرب الاستنزاف حتى عام الوداع حيث غادر الشاعر إلى لبنان الذي اكتملت فيه الدائرة.

كان معين قد أنجز في مصر أهم وأنضج أعماله على الإطلاق: من الشعر «جئت لأدعوك باسمك» (١٩٦٨م) و«قصائد على زجاج النوافذ» (١٩٧٠م) وأغلب ما تضمنه «آخر القراصنة من العصافير» الذي نشر عام ١٩٧٣م. وقد كتب مسرحه الشعري كله في مصر، بدءًا من «مأساة جيفارا» (١٩٦٨م) و«ثورة الزنج» (١٩٦٩م) و«شمشون ودليلة»

(١٩٧٠م) وقد مثلت المسرحيات الثلاث على خشبة المسرح المصري. ثم كتب «المنجم» التي نشرت عام ١٩٧١م و«العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع» عام ١٩٧٣م.

في لبنان اكتملت الدائرة، وكان «المعنى» الذي حقق للشاعر وجوده قد شارف منتهى نهاية النهايات. ولأن الشاعر والسياسي في حياة معين وجهان لعملة واحدة؛ فقد انتهيا في وقت واحد إلى جواب مشترك على سؤال الوحش. من حصار إلى «الحصار» ومن سجن إلى «السجن» وما من أحد ولا من ظاهرة ولا من حدث يتجاوز مقتضيات التاريخ. لذلك قال «لها» معين بصوت التسليم إن الرحلة أوشكت على النهاية:

«آه، أعطيني قطرة حبر واتركيني
للسكاكين التي تعرف عنوان عيوني،
وأنا الشاعر ديواني التراب،
آه لو كنتم معي
كانت الزهرة شقت أضلعي،
وكبرنا في المتاريس وصرنا شمعدان السنبلة
وغدونا المرحلة،
إنني أعرف جدران العواصم
أيها العصفور في الإصبع، يا آخر الخواتم
الخنازير تهاجم
والعصافير تقاوم.»

واكتملت الدائرة على معين بسيسو، أو هو الذي أكمل الدائرة، فمات في لندن (تأملوا) في الثالث والعشرين من يناير ١٩٨٤م، ولم يكتشف أحد وفاته إلا بعد وقوعها بأربع عشرة ساعة في غرفة الفندق (تأملوا أيضًا). وبعد استراحة في تونس ووُري معين بسيسو تراب مصر في اليوم الثلاثين من أول شهور عامنا السعيد (فتأملوا وتأملوا). ولكن أحدًا لم يتذكر أن يكتب على قبره شاهدًا من كلماته:

«ولساني كان السيف
وأنا الآن أموت
وشهودي هذي الجدران الأربعة الخرساء.»

من يصدق أن رؤية الشاعر تصل إلى هذا الحد من الشفافية، من يصدق أن معين بسيسو هو صاحب هذه الأبيات من قبل أن يكمل الدائرة؟

أبريل (نيسان) ١٩٨٤م

عودة القصيدة

عاش ومات كقصيدة رومانسية. وإذا كان عبد الرحمن الخميسي قد بدأ ينشر شعره عشية الحرب العالمية الثانية، فإن ذلك يعني في البداية أنه كان قد بلغ مرحلة النضج والتكوين بين الحربين. وهي الفترة التي عرفت «اختمارًا» ظنه البعض استقرارًا. كانت معركة «الديوان» التي قادها العقاد والمازني وضحيتها الأولى شوقي، كما كانت معارك «الغربال» لميخائيل نعيمة، قد انتهت كلها إلى مجموعة من الانتصارات والهزائم في الشعر والنقد والفكر والحياة.

ولم يكُن الخميسي في أي يوم من الأيام شاعرًا بالمعنى الضيق للكلمة، ولكنه كان منغمسًا في الفكر والحياة انغماسه في الشعر، بل هما يرتبطان بمختلف مراحل سيرته ارتباطًا لا علة فيه ولا معلول ولا ارتباط السالب بالموجب، ولا هو ارتباط المحرك الأول ببقية المحركات، ذلك أن الخميسي نفسه شخصية فنية ساهم التاريخ والجغرافيا والثقافة في بنائها وصياغتها مرحلة بعد أخرى، حتى إذا بدأت هذه الشخصية تكتب الشعر وتنشره عام ١٩٣٨م كانت بصمات الزمان والمكان والوعي واضحة على قصائد ذلك الوقت الحاد من عصرنا.

كان «الاختمار» الرئيسي — وليس الاستقرار — في الشعر والنقد حينذاك هو أن الشعر صوت صاحبه، وليس صوت السلطان. أي إن للشاعر «ذاتًا» تحس وتشعر وتعبر هي «النفس» أو «الوجدان» أو «القلب» حسب المفردات الشائعة في ذلك الزمان، في معجم الشعر المهجري ومعجم الشعر العربي في مصر ولبنان على وجه الخصوص، لدى العقاد وعبد الرحمن شكري ونعيمة وخليل مطران، وأصداء ما بين الحربين في سوريا والعراق. كانت «الأنا» أو الفرد، هي الخميرة الشعرية الرئيسية، بمواجهة القبيلة والخليفة، كما كانت «وحدة القصيدة» — بالتحديد عند خليل مطران — بمواجهة وحدة البيت. ومن

ثَم فقد كان من الطبيعي أن يتغير ما تواضع الأقدمون على تسميته بأغراض الشعر من مديح وهجاء وفخر ورثاء، وغير ذلك من «مناسبات» لها تقاليدها الراسخة والتي لا يجوز لشاعر المساس بها لأنها من الأعراف الاجتماعية الثابتة للقبيلة. تغير ذلك كله وأضحى «موضوع القصيدة» جزءًا لا ينفصل من حركتها النفسية ووحدتها الشعرية.

ولا بد أن الخميسي الذي تتلمذ في تلك الفترة على سلامة موسى من ناحية، وخليل مطران من ناحية أخرى، قد أدرك في صباه الناضج أن عنف النقد الموجه. إلى شوقي والمدرسة القديمة كلها، ليس نقدًا «أدبيًّا» خالصًا بالمعنى الضيق. وإنما هو صراع بين تقاليد أدبية لوضع اجتماعي مستقر يمثله على نحو رمزي شاعر الخديوي أو أمير الشعراء من جهة، ورؤية اجتماعية وحضارية جديدة وبديلة عند «الشباب» من جهة أخرى. ولذلك كانت المعركة حادة وعنيفة، لأنها لم تكُن في واقع الأمر معركة «أدبية» تمامًا، وإنما كان الأدب أحد عناصر المعركة بين القديم والجديد في الشعر والفكر والحياة جميعًا. كان «الوجدان» أو «الوجدانية» أو «الذات» أو «النفس» مجرد تعبيرات شعرية عن تغييرات اجتماعية محتدمة احتدام الصراع بين أشباه البرجوازيات العربية الصاعدة والمجتمعات شبه الإقطاعية القبلية الزراعية الرعوية النائمة في سبات عميق. إنها مرحلة «الثورات المجهضة» في المنطقة كلها، وما تلاها لم يكُن استقرارًا بل اختمارًا. وكان الفكر والشعر في طليعة الخمائر الواعدة — بين الحربين — بالحلم الليبرالي. لذلك تلألأت الفترة بين عامَي ١٩١٨ و١٩٣٨م بأسماء «رواد» الثقافة العربية المعاصرة. والمقصود أنهم رواد النهضة الليبرالية العربية. النهضة التي سمحت بـ «الشعر الجاهلي» لطه حسين و«الإسلام وأصول الحكم» لعلي عبد الرازق و«الديوان» للعقاد والمازني و«الغربال» لميخائيل نعيمة. وهي الليبرالية في الفكر والنقد والشعر حسب المصطلح الفني الخاص بكل من هذه المجالات المختلفة. حتى «اشتراكية» سلامة موسى في ذلك الوقت، هي الفابية المعتمدة أساسًا على البرلمان وما أسماه بالتدرج والتربية والتعليم.

عشرون عامًا من الريادة الليبرالية للثقافة تمثل جيلًا شامخًا، بعد أن كانت الريادات السابقة لأفراد متناثرين بين فجوات غائرة لا يشكل أحدهم في مرحلة تاريخية كاملة «جيلًا» بل علامة. البستاني في لبنان والطهطاوي في مصر وخير الدين في تونس، ليسوا رموزًا لأجيال ريادتهم الفردية والمقطوعة الصلة أحيانًا بالنموذج الاجتماعي الواقعي، أقرب إلى البشارة والنبوءة منها إلى «الجدل الاجتماعي» كبنية ذهنية ترتبط فورًا بالمجايلة. وبالكاد، فإن رجلًا كعبد الله النديم وآخر كمحمود سامي البارودي وثالثًا كمحمد عبده

يصوغون تمهيدًا عربيًّا في مصر لعصر «الإحياء». ومات «الإحياء» بسرعة أثر الهزيمة العرابية. وأقبل الحلم الليبرالي ليعيش جيلًا كاملًا، وليصنعه جيل كامل، لم يكُن ممكنًا مهما كانت العبقريات الفردية أن يتجاوز مقتضيات التاريخ الاجتماعي للشعب والثقافة.

هكذا عرفت تلك الفترة، على الصعيد السياسي، أوسع تحالف جبهوي بين أحزاب البرجوازية بشرائحها المختلفة، لعقد معاهدة التهادن مع الاستعمار عام ١٩٣٦م. وفي الوقت نفسه كان مفكرو وأدباء وشعراء البرجوازية بشرائحها المختلفة ينكصون عن تجديدهم وينتكسون عن ريادتهم وينكثون عهودهم وينكسون الرايات المختلفة للحلم الليبرالي. ومن المرجح أن الخميسي وجيله قد توقَّفا طويلًا عند هذه المطابقة بين التباين الشديد لينابيع محمد حسين هيكل وطه حسين وتوفيق الحكيم وعباس محمود العقاد وبين المصب المشترك لنهاية رحلتهم في «العودة إلى الإسلام». وبالرغم من أن كتابات هؤلاء عن الإسلام تختلف جذريًّا عن كتابات التيار السلفي إلا أن اتجاههم المفاجئ للتفرغ لهذا الموضوع في ذلك الوقت يعني في جميع الأحوال نهاية مرحلة وبداية أخرى، كما يعني «هروبًا ما، من فيض المشكلات الحية التي عرفتها بلادنا خلال سنوات الحرب كمقدمة لما هو أخطر: الأربعينيات الحاسمة.

عبد الرحمن الخميسي كغالبية أبناء جيله ينتمي إلى الطبقة الوسطى، وبالتالي فهو يرتبط على نحو ما بأفكار ومشاعر جيل طه حسين والعقاد، ولا بد أنه انتشى في صباه الباكر وهو يقرأ «الديوان» و«في الشعر الجاهلي» و«ثورة الأدب» و«زينب» و«عودة الروح». ولكن الحقيقة هي أن الخميسي قد ارتبط باثنين لم تكن لهما تلك «اللمعة الخاصة» التي كانت لطه حسين مثلًا (من اقتران المجد وفقدان البصر) أو التي كانت لهيكل (الباشا الذي كتب زينب) أو العقاد (الذي تبوأ مكانه في الطليعة بلا مؤهلات دراسية واقتحم أعلى الحصون) … إلى آخر القائمة التي لا تطول كثيرًا. لم يرتبط الخميسي بواحد من هؤلاء اللامعين «لمعة خاصة»، وإنما ارتبط باثنين من الكبار في الفكر والشعر والتواضع. وهما سلامة موسى وخليل مطران. إنهما من أبناء الجيل السابق والطبقة ذاتها، ولكنهما ابنان متمردان. تمردهما لم يتوقف عند حدود التمرد العام لطه حسين أو العقاد أو نعيمة أو جبران أو المازني. كانا، كلٌّ في ميدانه، الأكثر راديكالية. لم يكن سلامة موسى في أي وقت مفكر الطبقة العاملة المصرية، ولا كان خليل مطران رسول الحداثة في الشعر العربي. وإنما كان الأول مفكر الرومانسية الاشتراكية، إن جاز التعبير عن الشريحة البرجوازية المستنيرة بروح العلم والتحديث، وبالتالي كان سلامة موسى في ظروف بلد كمصر أكبر

من كونه مجرد مفكر برجوازي ولم يصل قطُّ لأن يصبح مفكرًا ماركسيًّا، فهو أحد الاختراقات النادرة لحواجز الفكر البرجوازي المثالية، وربما كان الوحيد من مفكرينا الرواد الذي رأى طريق الخلاص فأشار إليه من بعيد دون أن يستطيع الخطو فيه. كذلك خليل مطران الذي تصدق فيه كلمات طه حسين «... وهو معتدل، فلا يرفض القديم كله وإنما يحتفظ بأصول اللغة وأساليبها في حرية، كما يتأثر القدماء في إطلاق فطرتهم على سجيتها ...» وهو «يمثل شيئًا من المثل الأعلى الفني في هذا العصر ويريد أن تكون القصيدة وحدة ملتئمة الأجزاء وحسنة التأليف فيما بينها ... ثم هو فوق هذا كله مقتصد يرى أن الشعر ليس خيالًا صرفًا ولا عقلًا صرفًا. وإنما هو مزاج منهما» (عن كتابه حول «حافظ وشوقي»). أما محمد مندور في «محاضراته عن خليل مطران» فيؤكد أنه «رائد المدرسة الجديدة في الشعر العربي المعاصر» (ص١١). وحتى لا تضللنا كلمة «الجديدة» فإن مندور يعيد تعريفها بأنها تلك التي «تمتد في جماعة أبولو خلال أحمد زكي أبو شادي وإبراهيم ناجي ومن سار على دربهما».

والسؤال الآن، لماذا ارتبط الخميسي في ذلك الوقت بهذين الرجلين، وعلى أي نحو كان هذا الارتباط، وماذا كانت نتائجه في «الشخصية الفنية» التي أبدعتها مصر باسم عبد الرحمن الخميسي؟

إنني أتذكر الآن سلامة موسى عشية رحيله، وهو على فراش المرض، وقد أعطاني يومياته، التي كانت تنشرها جريدة «الأخبار» صباح كل أحد. وكانت اليوميات غالبًا من عدة فقرات ولم تختلف يوميات هذا الأسبوع الأخير من حياة الرجل في شيء سوى أن الفقرة الأخيرة منها غير مكتملة. بعد أن قرأتها قلت لسلامة موسى هذه الملاحظة، فقال لي: أعرف، ولكني لا أقدر على الكتابة، فلتُنشر هكذا، أرجوك أن تتكرم بتوصيلها يدًا بيد. وأخذت اليوميات، وقمت بتوصيلها، وعدت إلى المستشفى. كان سلامة موسى قد مات.

ونشرت اليوميات الأخيرة كما هي صباح الأحد التالي لرحيله مباشرة. وكانت الفقرة الناقصة مثار تعليقات الجميع. وقد اختارها فيما بعد محمد مندور ضمن الكتاب الذي أصدره كمختارات من سلامة موسى وكان عنوانه «انتصارات إنسان». وكان عنوان الفقرة الناقصة وقد جاء ترتيبها في نهاية الكتاب حسب التسلسل التاريخي — «أشواق إنسان». وهو عنوان لأحد دواوين عبد الرحمن الخميسي، كان قد صدر حينذاك (١٩٥٨م) وأراد سلامة موسى أن يعلق عليه، فكان آخر ما كتب عن أحد أقرب تلاميذه إلى نفسه وقلبه وعقله. يقول في التعليق إن ديوان الخميسي «ليس به بيت واحد عن الهجاء أو المديح أو

الرثاء لأحد الناس؛ إذ هو يعالج الحركات والانتفاضات. وأشخاصه تمثل هذه الحركات والانتفاضات. ومع ذلك هو يعالج موضوعًا واحدًا في الكتاب كله. هذا الموضوع هو الإنسان. إنه شاعر تغتذي نفسه ويمتلئ عقله بقضايا الشعب، فهو يغضب من الاستعمار في الجزائر أو العراق، ويفرح بنهضة الهند أو الصين، وترقص نفسه بارتقاء وطنه، كما تتمزق برؤية المظالم وانتصار البغي» (ص١١٠ من انتصارات إنسان).

ولم يكُن سلامة موسى ناقدًا أدبيًّا متخصصًا، ولكن هذه الشهادة الفكرية الرفيعة تنير لنا الطريق لفهم الخميسي وفكره ومغزى ارتباطه في وقت مبكر بسلامة موسى. لذلك فهو حين يُطرد ذات مرة — بين عديد من المرات — من الصحيفة التي يعمل بها، يقوم سلامة موسى في الصباح الباكر من اليوم التالي بزيارته. يطرق الباب ويطلب منه الإذن بالدخول وتناول طعام الإفطار معه. ويدرك الخميسي المعنى الكبير في لفتة الرجل الذي ما إن جلس حتى قال له «يا خميسي، يجب أن تعي أن صفحة واحدة من كتاباتك أنت ورفاقك أشرف ألف مرة من كل كتب فلان. لأنها صفحة مغمسة بعرق هذا الشعب وفي دم شهدائه، صفحة شريفة تدفعون ثمنها ولا تقبضون عنها سوى عذابات السجون والتشرد. ولكن المشوار طويل، ولن يخذلكم الشعب ولا التاريخ».

وحين بدأت رائحة الاعتقالات القادمة تفوح، كان الخميسي مرتبطًا بمحاضرة في قاعة فوكس (المركز الثقافي السوفييتي)، فذهب سلامة موسى سرًّا إلى مدير المركز، وهو المستشرق الكبير بولجاكوف، وطلب منه أن يستبدل الخميسي به، وإنه يلتزم بإلقاء المحاضرة في موعدها ولا ضرورة لحضور الخميسي حتى لا تكتب عنه التقارير أو يقبضون عليه، فالوقت صعب وجاء سلامة موسى فعلًا، ولكن الخميسي وصل هو الآخر. وقد ترك أستاذه يتكلم من باب الاحترام، ولكنه ما إن انتهى حتى وثب الخميسي إلى المنصة وألقي محاضرته. ولم يعرف شيئًا عن «مؤامرة» سلامة موسى حتى صارحه بها بولجاكوف بعد سنوات طويلة قائلًا له إن سلامة موسى توسل إليَّ أن يعفي الخميسي لأنه شاب ومصر بحاجة إليه هو ورفاقه «أما أنا فرجل عجوز، ماذا سيفعلون بي». ولكن من المفارقات المأسوية في تاريخ الأمن المصري أن ضباط المباحث العامة توجهوا للقبض على سلامة موسى بعد خمسة أشهر من وفاته (٤ أغسطس ١٩٥٨م).

كان ارتباط الخميسي إذن بهذا الرجل الاستثنائي، دون لمعة خاصة بين أبناء جيله، هو مقدمة ارتباطه بحركة اليسار المصري. وكما كان سلامة موسى هو الوحيد بين جيل الرواد الذي لم ينتكس إلى الوراء في رحاب التهادن، كذلك كان الخميسي هو ومحمود

حسن إسماعيل بين جيل الرومانسية الشعرية اللذين لم يصطدما بحركة التجديد الثوري في الشعر. ولا أعتقد أن لهذا النموذج مثيلًا في الشعر العربي إلا في العراق، حيث الشاعر العملاق محمد مهدي الجواهري.

كانت سنوات الحرب المظلمة (١٩٣٩–١٩٤٥م) هي سنوات القلق الرومانسي العارم. ولكن الثورة الرومانسية في مصر توقفت عن العطاء بسرعة قياسية، إن كانت متغيرات المشهد الاجتماعي لاهثة وحاسمة معًا. وبالرغم من التكوين الرومانسي المزدوج — فكرًا وشعرًا — في شخصية الخميسي، فإن ارتباطه الأصيل بحركة الشارع الشعبي لم تجعل منه شهابًا يلمع ويخبو لمعان «أبولو» وانطفائها، وإنما دفعته إلى أحضان الانتماء الحر والالتزام العفوي بمصير الوطن والشعب. نعم، لقد استفاد من سلامة موسى معنى «الأدب للشعب»، نعم، لقد استفاد من خليل مطران معنى «الوحدة العضوية» للقصيدة، ولكنه استفاد منهما قبل ذلك وبعده الرؤية الشاملة من ناحية، واستمرارية التطور من ناحية أخرى. لذلك كان من الطبيعي أن يتجاوز «اشتراكية» سلامة موسى و«تجديد» خليل مطران. يتجاوزهما في النوعية والتركيب والسياق.

هكذا تكونت شخصية الخميسي الفنية مرحلة بعد أخرى. هو المناضل السياسي حقًّا ولكنه كاتب القصة والشاعر والمسرحي والسينمائي أيضًا: هو الصحفي والمعتقل والأب والزوج والعاشق والصديق والخصم والساخر والباكي الحزين المتشرد. هو كل ذلك مجتمعًا دون تنسيق ولا سابق تصميم. أدبه ونضاله وشعره ومسرحه وصحافته وأفلامه وموسيقاه، كلها لا تغني عنه، بل تدل عليه فقط، فشخصية الإنسانية هي قصيدته الأولى وقصته الأولى ومسرحيته الأولى ومقاله الأول ولحنه الأول، وفيلمه الأول. والخميسي يبرهن على عكس الشائع، فالعمل الأول للفنان في العادة ليس أعظم أعماله، ولكن الخميسي صاغ من شخصيته الإنسانية العمل الفني الأول والأعظم من كل صياغاته الأخرى.

وربما لأنه أودع في هذه الشخصية كنوزه الحياتية كلها من تجارب وإخفاقات ونجاحات وأسرار وخطايا وعذابات وضحكات وأشجان، فإن هذه الشخصية قد ابتلعت حقوق غيرها من أشكال الأدب والفن. إن ما تركه الخميسي من قصص وقصائد ومقالات سيكون مجرد صور قديمة أو جريدة لـ «الأصل» البديع الذي جسدته شخصيته الفنية.

وهي الشخصية التي سيتوقف عندها المؤرخون والنقاد طويلًا بصفتها المركبة «الفن والفنان» معًا. إنها الصفة الأولى التي تتمتع بها قلة نادرة ممن تستحيل معرفتهم الكاملة بغير التعرف المباشر على شخصيتهم الإنسانية حيث لا ينفصل الفكر عن السلوك ولا الشعور عن النطق.

والصفة الثانية في حياة الخميسي وفنه هي ارتباطه بلا مساومة ذلك الارتباط المصيري بحركة التقدم المصري والعربي والعالمي. ينقد الخميسي هذا القائد أو ذاك، هذا الحزب أو ذاك، وهذا الكتاب أو ذاك، من القادة والأحزاب والكتب التقدمية ولكن ارتباطه النهائي بالتقدم كمجيئه إلى هذه الدنيا، لا يحتاج إلى تأكيد ولا يتعرض لأية تنازلات.

والصفة الثالثة هي الشجاعة التي لا تعني درجة التحمل العضوي أو النفسي فقط، بل تعني القدرة الفائقة على اتخاذ القرار الصعب وتحمل مسئوليته. إنه نوع من الشجاعة يتطلب مواجهة قاسية مع النفس وأحيانًا مع أقرب المقربين فضلًا عن الطغاة والظالمين. وكل مَن يعرف بعض سيرة الخميسي يدرك أنه في مواجهة السلطة، أيًّا كان نوعها بدءًا من سلطة الحكم إلى سلطة الرأي العام، مرورًا بسلطة الموروث، هو رجل شجاع سجنوه وشردوه في كل العهود، ولكنه لم ينحنِ قطُّ. كان المعتقل كالتشرد كالمنفى أكثر حنانًا، وظلَّت الغربة أكثر دفئًا في حياة الخميسي من المواقع والمناصب والأموال التي كان يمكن أن يحصل عليها من «كبار القوم» والحكام الذين كان بعضهم من أصدقائه الشخصيين.

لقد وجد نفسه، وهو الرجل الذي كافح ضد العهد الملكي، في الزنزانة بعد قيام الثورة بعامين فقط (١٩٥٤م)، ثم وجد نفسه مطرودًا من جريدة «الجمهورية» (١٩٥٨م)، وبعد سبع سنوات وجد نفسه منقولًا من الصحافة إلى أحد فروع باتا لبيع الأحذية (١٩٦٥م). وبعد ثماني سنوات (١٩٧٣م) طُرد من جديد، ولم يكُن قد عاد إلا قبل قليل.

وها هو ذا يعود إلى أرض مصر بعد طول اغتراب، تعود القصيدة وإن غاب الشاعر. ولا بد من أن صاحب هذه الشخصية المتميزة قد حل في إنتاجه الرئيسي — وهو الشعر — حلولًا يستوجب نظرة أخرى.

كان من الطبيعي أن تنعكس شخصية الخميسي على إنتاجه الفني الرئيسي، وهو الشعر، وأقول «الإنتاج الفني الرئيسي» بالرغم من ملاحظتين: الأولى هي أنه مارسَ وباقتدار أحيانًا ألوانًا أخرى من الفنون قديري غيري أنها من إنتاجه الرئيسي حتى ولو لم يبدع فيها على صعيد الكم شيئًا كثيرًا. وردي في هذه النقطة أنه كان في المسرح والسينما والقصة والمقال السياسي وحتى العمل السياسي، شاعرًا أولًا وقبل كل شيء. إن دوره الصغير في فيلم «الأرض» لن تنساه الذاكرة، كمعارضته السياسية لأكثر من عهد، كلاهما قصيدة من الشعر الخالص.

والملاحظة الثانية هي أنه كان مسرفًا في الإقلال من كتابة الشعر، وإذا كتبه فهو مسرف في حجبه عن النشر، وإذا نشره فهو مسرف في عدم الاحتفاظ به ونسيانه.

هل يعني ذلك جانبًا عدميًّا خفيًّا في حياة الخميسي؛ إذ لا يؤمن بالخلود؟ أم يعني أنه يشك شكًّا عميقًا وإن يكُن لا واعيًا بجدوى الشعر، وربما الثقافة عمومًا؟ أم إنه يرى «لكل يوم شعره» وبعبارة أخرى كأني به يرددها كالصلاة «شعرنا كفافنا أعطنا اليوم»؟ أم إن الخميسي رجل لم يحترف في حياته سوى الحياة، وبالتالي فالشعر وغيره مجرد تجليات لهذه الحياة وليست احترافًا بحد ذاتها؟

وما أكثر الأسئلة التي ستواجه النقد والتاريخ الأدبي، وبالذات نقد الشعر وتاريخه، حين نتصدى لشعر الخميسي.

إننا سنصادف الرومانسية مثلًا كامنة في مختلف مراحل تطوره وفي كافة أغراض كتابة الشعر، دون أن يعني ذلك أن الخميسي ظلَّ كما كان في البدء شاعرًا رومانسيًّا. والواقع أنه تخلى عن رومانسية أبولو أو بالأحرى تخلى عن «المدرسة الرومانسية». ولكن التكوين الشخصي للخميسي يشتمل على عنصر رومانسي، وليس هو العنصر الحاسم، ولكنه أحد عناصر بنائه الإنساني. وهو بالتالي عنصر دائم غير أنه أيضًا دائم التحول حسب هوية وأوضاع بقية العناصر النفسية والفكرية الثابتة والطارئة على هذا البناء الإنساني. ومن ثَم فإن هذا العنصر الرومانسي يبرز لا في أغاني الحب وأناشيد الهوى فقط، وإنما في مراثي الشهداء وأفراح الانتصارات أيضًا قد تبقى في «الرومانسية الجديدة» كما في «ديوان الحب» الذي نظمه في النصف الثاني من ١٩٦٩م، رواسب الرومانسية القديمة التي نطالع قسماتها الجلية في قصيدة «في الليل» التي كتبها عام ١٩٣٨م كالاغتراب والفقدان والهجران، وكالطبيعة والألم والموت. ولكن الخميسي يوظف العناصر القديمة توظيفًا جديدًا لا علاقة له بالمناجاة أو الحلم، وإنما هو يستبدلها بالدراما والحضور والتجسيد. وهذا التوظيف الجديد هو ثمرة المعاناة الجديدة للتجربة الحية وليس نتاجًا لأفكار نظرية مجردة. ومن هنا فنحن نستمتع برومانسيته القديمة على حدة والرومانسية الجديدة على حدة، دون أية مقارنة بينهما.

والخميسي شاعر حُر بكل معنى الكلمة. ولا أقصد هنا أي انتساب إلى «الشعر الحر» كما كان يوصف خطأً شعر التفعيلة الواحدة. وإنما هو شاعر حر بمعنى أنه لا يتقيد بمودات الأزمنة المتعاقبة، إنه مثلًا يعشق القافية عشقًا غامرًا بالانفعال. وحتى يكتب قصيدته الرائعة «يا مصر» عام ١٩٤٥م وكأنها الفاصل بين عهدَين من الوعي، فإنه لا يتخلى عن القافية التي يستدرج بها الإيقاعات العصية، ولكنه يتلاعب بحرف الروي حتى تنسجم هذه الإيقاعات مع المخيلة الصوتية التي تصوغ الانفعال حركة حركة

حتى يبلغ إلى أن الذروة دون علة أو زحاف. وسوف نلاحظ هذه «الحرية» في أكثر الأشكال الشعرية احتياجًا «للانضباط» وهي الرباعيات. هنا صرامة الوزن وفقًا للبحر والقافية وحرف الروي، ولكن النغم ينساب من البيت إلى الذي يليه وفقًا لمنطق الرباعية ذاتها ومن داخلها لا «تطبيقًا» لمقاييس الخليل بن أحمد الفراهيدي. وفي هذه الرباعيات يضفر الخميسي الموال الشعبي بالملحمة باحثًا عن شكل جديد لا علاقة له بالربابة ولا بالأوركسترا السيمفوني. هنا قلق الشكل والمضمون والموضوع والصور والموسيقى. قلق الشعر والوجود، وكأننا على أبواب مرحلة جديدة كليًّا في حياة الخميسي وفنه. والحق أن الرباعيات لم تنتهِ على النحو الذي طالعنا في المجلد الضخم «مصر الحب والثورة» فلعلنا ما نزال أسرى التوقع والانتظار الخصب، لا انتظار جودو. أي إن الشاعر أقلقنا معه حتى لا يبقى وحيدًا مع القلق.

لذلك فالخميسي كان شاعرًا «شموليًّا» إن جاز التعبير، في بنائه الشعري. ومن ثَم فإننا لا نستطيع أن نصنف شعره بين الأسوار الحديدية لإحدى المدارس الفنية، فهو يجمع أحيانًا بين الكلاسيكية والرومانسية والرمزية في قصيدة واحدة أو في ديوان واحد أو في إنتاج مرحلة تاريخية واحدة. هذا المزيج لا يخضع لمعايير مسبقة على الكتابة الشعرية، وإنما يتحقق أثناءها. ومن ثَم فقد تخدعنا القافية في «تاج الملكة تيتي شيري» (١٩٧٩م) ونظن أننا بإزاء قصيدة كلاسيكية تمامًا حين نواجه منذ البداية هذا «الخطاب» الموجه من الذات إلى الموضوع عبر الوسائط الدرامية السابقة على الرومانسية. وقد نظن فعلًا أننا بإزاء قصيدة رومانسية بسبب هذا التركيز على الطبيعة والتاريخ، أو قد تظن أننا برفقة قصيدة «حديثة» انعتقت من وحدة البيت الكلاسيكية ودخلت في رحاب وحدة التفعيلة واتخذت من الرموز الشفافة أداتها التعبيرية الأولى في تجسيد الحزن على مصر مما جرى لها وقت كتابة القصيدة، وتجسيم «رؤيا النصر» في خاتمة المطاف.

والحقيقة هي أن الخميسي في هذه القصيدة كما في غيرها يجمع بين مختلف أدوات التعبير التي تنتمي مدرسيًّا إلى اتجاهات مختلفة حسب الحركة النفسية داخل القصيدة وحسب تطوراتها الدرامية، تأخذ من هنا وهناك ما يثمر في النهاية قصيدة «خميسية» لا تشبه غير نفسها أو لا تشبه غير الخميسي.

ومن يقرأ «أبو القاسم الجزائري» التي كتبها عام ١٩٥٧م أو «ذكرى مصطفى كامل» أو «حمزاتوف» يكتشف القاسم المشترك بين هذه الشخصيات الشعرية وغيرها من المدن: القاهرة، الجزائر، بغداد، يافا، هافانا، فهي كذلك شخصيات شعرية شأنها شأن

«هي» أو «هذه» أو «تلك» من بطلات الحب في حياته، فالحب والثورة عند الخميسي ليسا من المعاني المجردة وإنما شخصيات حارة من لحم ودم تجري في عروقها دماء الشخصية الحاضرة دومًا: وهي الخميسي نفسه، الشاعر والمناضل والإنسان.

مارس ١٩٨٧م

تغريبة الزمن الفلسطيني

«أهدي هذا المقال إلى إميل حبيبي
ذكرى ليلة بعمق البحر وارتفاع السماء.»

١

قصيدة سميح القاسم الأخيرة «تغريبة» لا تكمن أهميتها في أنها تحكى — على السطح — قصة محبة فخصام فمحبة بين شاعرين كبيرين، وأنها «مسك الختام» في رحلة العذاب الشخصي بين القاسم ومحمود درويش، وإنما تكمن أهميتها في كونها تجسيدًا عميقًا للجرح الفلسطيني الغائر في وجه زماننا.

والفضل لحرب لبنان؟ لغزوة التتار الجدد؟ كلا؛ فهذه وتلك لها «أفضالها» على غير الفلسطينيين، لأن قاع الجرح وبدايته هناك، في حيفا والرامة والجليل. ومن ثَم تنتفى «المفاجأة-المناسبة» التي ينفتح فيها الجرح على الجرح.

من دماء واحدة إذن، تخلقت عذابات درويش والقاسم وزياد وجبران وحسين. ومسيرة الدم المشتركة أكبر من أن تجعل حرب لبنان «مناسبة» للقاء الوريد بالوريد. ولكن هذه الحرب وحدها، هي التي أقامت بغتة من جثة البيروق الفقير والمقاتل الفلسطيني جسرًا أسطوريًّا ألغى الزمان والمكان من الذاكرة الدموية للشعر والوطن. هكذا، لم يعد «الداخل» هو فلسطين المحتلة وحدها، لأن الأراضي المحتلة لم تعد فلسطين وحدها، وأضحت بيروت تأكيدًا يوميًّا لكَفر قاسم ودير ياسين، وامتدادًا وتعميقًا لقاع الجرح.

في تلك اللحظة التي جسدت الزمن الفلسطيني، كان محمود درويش — مع البيروتي الفقير والمقاتل والقلة النادرة من المثقفين — رمزًا جسورًا لبطولة هذا الزمن. لم يخرج. بكل المعاني وظلالها لم يخرج. بقي في مكانه حتى «أخرجه» العدو من الجغرافيا.

ولكن التاريخ يقول شيئًا آخر.

يجيب على سؤالٍ عمره اثنا عشر عامًا، حين «خرج» محمود درويش من فلسطين المحتلة إلى مصر. يومها اختلف الناس في تقويم هذا «الخروج». وبين المزايدة والمناقصة كانت المرارة تكوي قلوب مجموعة صغيرة العدد في مكان ما من هذا العالم، يرمز إليها سميح القاسم. هذه المجموعة لم تكره درويش يومًا ولا شمتت به لحظة، لأنه من دمها، كانت تشعر في عمق الحنايا أنها «نقصت» واحدًا في وقت يحتاج كل منهم للآخر أكثر من احتياج العاشق للمعشوقة.

لذلك كان أكثرهم محبة لدرويش هو نفسه أكثرهم هجومًا على «خروجه».

عن هذه المجموعة الصغيرة فقط أتكلم، فالذين هاجموا محمود من الخارج، كانوا خائفين من قدوم هذا الإعصار إلى عقر دارهم. وأثناء حرب بيروت لم يفكر أحدهم في «نجاة» محمود درويش من براثن جهنم.

ولكن سميح القاسم فعل.

لأن التاريخ أجاب على سؤالٍ عمره اثنا عشر عامًا. قال إن محمود درويش رحل إلى مصر حين كانت في معركة الحياة والموت، ولإيمانه العميق الذي لا يتزعزع بأن مصر هي العمود الفقري للوطن. ثم رحل إلى بيروت عندما تحولت إلى «كومونة العرب» واحتجبت مصر.

وفي بيروت ٨٢ كان الجواب التاريخي على سؤال سميح القاسم وبقية الرفقة النادرة من جواهر القلب الإنساني.

ولأن سميح القاسم مناضل أصيل وشاعر حقيقي ورؤياه القومية الصافية لا تفارق عينيه ولا خفق الحشا؛ فقد كان أسرع الجميع في سماع جواب التاريخ.

كان الصهاينة «يُخرجون» توأم القلب من الجغرافيا، ولكن التاريخ كان يقول إن الوطن المحتل هو الوطن العربي لا فلسطين وحدها أو لبنان وحده. ولم يكن «العجز» العربي إلا عجز المغزوين من داخل الداخل. فلسطين، مصر، لبنان، تلك مسيرة درويش التي لن تنقطع، مسيرة عربية في الصميم، حتى ولو عاش صاحبها في باريس. أجاب التاريخ، كالعلم، بأن المكان نوع من الزمان، وأنشد سميح القاسم بأجمل قيثارة تغريبة الزمن الفلسطيني.

ليس من «داخل» الوطن ولا من «خارج» لأن الوطن في الزمن الممتد أضحى بحجم الدم المسفوح. وماتت المرارة القديمة لتتأجج نيران الحقد المشترك. على عدو الزمان والمكان والإنسان. ومن هنا لا تكمن أهمية «تغريبة» سميح القاسم في كونها تحكى قصة الخصام

والمحبة بين صديقين، بل لأنها تتسلم جواب التاريخ وتعود فتطرحه سؤالًا وجوديًّا على الجيل والأمة والبشرية بأسرها، إنها قصيدة رغم بساطتها الظاهرية غاية في التركيب، ورغم عفويتها الطازجة غنية التكوين، ورغم براءتها الفطرية تستدرجنا إلى دهاليز سرية من ثراء القلب والروح.

٢

«تغريبة» سميح القاسم دائرة مكتملة، ليست قصته مع محمود درويش أكثر من ثغرة للدخول في عالم الدائرة، تقابلها ثغرة للخروج. ولا بد من التنبيه أن هذه التغريبة؛ الدائرة، لا علاقة لها بما سمي زمنًا في نقد الشعر العربي الحديث بقصيدة «التدوير» ... فالدائرة القاسمية هنا ليست حلزونًا من التفاعيل التي تنهل من بحر وزني منساب بين القوافي وأحرف الروي، بل هي البنية الشعرية ذاتها، القائمة على الرحلة، والتزامن، والتقاطع الجدلي.

ثلاثة عناصر لا محطات، من أفعال التماثل، لا تؤدي إلى متوازيات أو خطوط مستقيمة (بداية ووسط ونهاية)، وإنما إلى ردود أفعال في الماضي والمستقبل. ويتحول «الحاضر» إلى نقطة انطلاق ملحمية. هكذا يتألق «الكشف» وتنجلي الرؤية؛ لتتجاوز اللحظة الشخصية في حياة الشاعر وصديقه، بالاختراق لا بالقفز.

«لبيروت وجهان» و«لباريس وجهان» و«للندن وجهان»، ولكل عواصم الدنيا وجهان أحدهما «وجه لحيفا»:

«يفرقنا العالم اليعربي،
ويجمعنا العالم الأجنبي،
ونبقى أجانب في العالمين،
ويبقى الرحيل،
مع الريح، من منزل في الجليل،
إلى الريح،
في فندق غامض،
يعانق فيه القتيل القتيل.»

من هنا يبدأ «الكشف» رحلته الدائرية نحو الرؤية، فوجه حيفا في كل مكان وفي اللامكان، ما دامت «الأنا» و«الهو» قتيلًا في كل آن، وأين؟ على هذا «السؤال» ينسج الشاعر بنيته الشعرية المتماثلة والمتقاطعة مع الزمان ... فالوطن-السجن، هل يتغير إذا أمسى الوطن-المنفى؟ يتحول الجواب إلى سؤال جديد.

بدون سلام،
بدون كلام،
تقبل في عنقي قلب أمك،
(ورب أخ لك ...)
ألقي بهمي فوق همك،
ونبكي ونضحك،
... في غربتين.

* * *

أتسألني كيف حالي
وأنت جواب السؤال؟»

الوطن غربتان، غربة السجن وغربة المنفى، حتى لتصبح لندن أو باريس وجهًا لحيفا، فكم وكم تكون بيروت؟

وأين الوطن، أين حيفا، أين الرامة، أين البروة؟ الصهاينة طردوا الفلسطيني (محمود درويش؟) من الجغرافيا، ولكن التاريخ يهمس في قلب الفلسطيني (سميح القاسم) بالنبوءة الحزينة: الوطن هنا وهناك، الوطن ليس هنا وليس هناك. والفلسطيني، أين هو؟ بل من هو؟ شهادة الميلاد لا تعترف بالمكان (اللامكان، السجن والمنفى غربتان)، ولكن العالم كله يعترف بالزمان.

وتغريبة سميح القاسم هي تغريبة الزمن الفلسطيني، حين يصبح محمود درويش جوابًا عن السؤال ... أي حين يصبح «الخروج» الفلسطيني من بيروت جوابًا على السؤال. والتغريبة إذن هي «سفر الخروج» الذي لم يتم إنجازه في سبتمبر ١٩٨٢م بل وقع وما يزال يقع منذ زمن طويل، لا من فلسطين عام ١٩٤٨م ولا من لبنان هذا العام، بل من كل الوطن «اليعربي» ولكل العاربة والمستعربة.

يتقاطع الزمن الفلسطيني إذن مع المكان العربي في السجن والمنفى. السجن العربي-الصهيوني يحاصر زماننا بين «القباب» و«القناطر». والمنفى لم يعد منفى، أضحى امتدادًا للسجن، بتنويعاته التي لا تحصى، من الألوان البهيجة والدموية أحيانًا.

يؤرخنا الحب والموت
في دفتر الأرض.
تغريبة للمهاجر،
وتغريبة للوطن.
ونفضي بأسرارنا للقباب،
وننقش أحزاننا في القناطر،
ونطلق من جرحنا عندليبًا
يزلزل صمت الزمن،
ونعجن بالدمع
خبز المجازر.»

بعد «الكشف» تبدأ الرحلة صلاتها الضارعة في خشوع الأنبياء. يواجه الشاعر بين التاريخ والجغرافيا مواجهة «قدسية» إن جاز التعبير عن ذلك الدفق المتوتر بالتهدجات الخشنة، فالحب والموت هما «المؤرخ» لا في كتاب الزمن بل في «دفتر الأرض». لذلك تصبح التغريبة اثنتين، وهي واحدة: للمهاجر؛ جمع مهجر، وللوطن؛ مفرد أوطان.

ولا بد هنا من المقارنة بين تواترات اللوحة الأولى «لبيروت وجهان» وتمازجات اللوحة الثانية «للندن وجهان» قبل مباشرة الارتحال من خاصية التزامن إلى خاصية التقاطع الجدلي، من محطة الكشف إلى الصلاة في اتجاه الرؤية عبر الصياغة الملحمية. في اللوحة الأولى كان معجم الشاعر هو: السجن، المنفى، الدوار، المطار، الفرار، الليل، الرحيل، القتل، الغربة، الأم، السؤال، الجواب، الريح، البعاد، الوحدة. يتكون الخط الأولى في اللوحة من «اللقاء». لقاء في رحلة مستمرة بين طرفين على الصعيد الشخصي: فلسطين والعالم، ولكنه في المستوى الجمالي بين فلسطين وفلسطين، بين نصفَي فلسطين. واللقاء لا بد أن يتم في «مكان»، ولكنه في الواقع الشعري لا بد أن يتم في كل مكان أو اللامكان ما دام أنه ليس «المكان»، أي فلسطين. هكذا يتحول «اللقاء» إلى تفريعات وزنية ولونية تحدد منذ البداية قطر الدائرة ومسيرة الرحلة:

«ويا ليل يا عين،
لا الليل ليل،
ولا العين عين.

* * *

يتمتم في عجوز حقود،
متى؟ كيف؟ أين؟
متى؟
كيف؟
أين؟»

أسئلة الريح والفندق الغامض وعناق القتيل للقتيل. باحتجاب المكان يسطو الزمن على سطح الأشياء. وينكسر الفعل الماضي أمام المضارع بين صيغة الاعتراف والخبر الذي لا يجيء.

وبيروت ليست لندن، حيث الانسياب إلى اللوحة الثانية يشكل تقاطعًا متزامنًا مع الأولى، فالمعجم الشعري هنا يغادر «اللقاء في اللامكان» إلى سطوة الزمن القابع بين «القباب والقناطر». وتغدو مفردات المعجم الجذرية هي: الحب والموت والأرض والمهجر والوطن والزيتون والغناء والرمل والوحل والدنيا والبحر والصحراء.

هنا الوطن-الزمن، حيث «الحلول» في الأشياء، ثمرة الضراعة والابتهال اللذين يجسدهما «اللقاء-الوداع»، فإذا كان الحلول القديم هو أنسنة الطبيعة، فإن الحلول كأداة شعرية عند سميح القاسم، هو تزمين الوطن حتى لا يتسرب من البوابتين العملاقتين: الجغرافيا والتاريخ. هكذا تتسربل «الأسرار» بالقباب والأحزان، بالقناطر، فيخرج العندليب الفلسطيني «يزلزل صمت الزمن» فتعجن دموعه الخبز البشري الفلسطيني.

وتتوالى انفجارات الزمن بأسئلة الصمت، لتنقش في قعر الذاكرة رسوم «الضرع الشهي الذي رضعناه دون شهية (لماذا؟) والزيتونة التي غادرتهما (إلى أين؟) والعاشقة التي ما رحما هواها (من تكون؟) وأيام الجوع والشبع والعشق ثم ضعنا.»

«سلام عليك،
سلام عليًّا،
على الحب

يولد ثم يموت
— سلام عليه —
ويُبعث حيًّا.»

* * *

«لكل المغنِّين
أم حزينة،
وكل مغنٍّ
مدينة،
تنام
وفي قلبها نجمة،
وتصحو
وفى جرحها ... غنغرينة،
ونحن
شروق الأغاريد كنا،
فهل سنكون
غروب الضغينة؟»

الذاكرة والنبوءة هما «الفيض الصوفي» لتقاطعات الزمن الفلسطيني، حيث يتراكم الحلول في الأشياء حتى لتنطق بماضي الأيام الآتية، حيث تنبجس «الرؤيا» من مخاض الصوم الانقطاعي والصلاة المتبتلة في معبد الحلم بالرامة والبروة، وإذا بالكابوس يطل من عينَي زرقاء اليمامة، من أوحال «الدنيا» التي قامت على الرمل، ولعنة الأعداء التي «بحجم الموت». تنبجس الرؤيا على شاشة التليفزيون «في ضوء قنبلة مشمسة» لحظة أن مات الصوت والمنادي و«جميع البشر» حتى «مات القمر». وكانت أبشع الجثث التي لم تكفنها الريح في «القلب» ثاوية في عمق أعماق القبر. وكما أن العدو بحجم الموت، كذلك كان القبر بحجم الوطن. ويصبح القبر هو العين التي ترى والأذن التي تسمع والقلب الذي يخفق، لأن الجثة لا تموت في الزمان، ولأن حلول الوطن في الأشياء، لم يوفرها، فهي ما زالت تتكلم وتعشق وتصرخ. وتحلم وتبكي وتلمع مقلتاها بين الدموع بأن الرحلة توشك على الانتهاء وتكتمل الدائرة و...

«وتبصر بيتك في وهج صوتي،
وأسمع صوتك،
في صمت بيتي.»

ويكرر الشاعر «دع الشعر» ثلاث مرات عرضية، لأن «البلاد» لا تفكر بالنازحين ولا بالرازحين، أما نحن:

«نحن حطام الأغاني،
ومجزرة القمح والياسمين،
وأعداء أطفالنا يضربون،
وأصحابنا يكذبون،
ولم يبقَ في الأرض
غير الذين
يحبوننا ميِّتين،
وإن قدر الله حُسن النوايا،
فقد يقبلون بنا لاجئين
ومستضعفين.»

و«لباريس وجهان» كما لتونس، أحدهما لحيفا، ولكن بيروت البداية والخاتمة، لأن التغريبة كلها دائرة من البنى الشعرية المرتحلة من الكشف إلى الصلاة إلى الرؤيا، وكما كان في البدء السؤال، ففي النهاية يبقى السؤال:

«نحن غريبان،
نحن غريبان،
ما من زمان،
وما من مكان.»

* * *

«لماذا؟ لماذا؟
وأين؟ وكيف؟
وأين؟ وكيف؟
ووجه لحيفا.»

٣

وتنتهى تغريبة الزمن الفلسطيني الملحمية للشاعر سميح القاسم، وقد نفذنا لحظة اكتمال الدائرة من ثغرة «السؤال» الذي يبقى بعد انتهاء القصيدة كالمكواة الممغنطة تكوي الجلد والدم والعظم.

ولا بد لي من التنويه بأن سميح القاسم الذي كان يكابد في السنوات الأخيرة معاناة صامتة انعكست أحيانًا كثيرة سلبيًّا على أدوات بنائه الشعري، قد حقق انتصارًا مؤكدًا على النفس، وعلى كافة المستويات، وفي مقدمتها المستوى الجمالي لشعره.

وكما أن سميح القاسم المناضل يرفض التفاؤل الساذج ويفضل أن يبثنا زفرات ألمه العظيم، فإن سميح القاسم كشاعر أصيل ورائد قد استطاع في هذه القصيدة المفردة أن يحقق التوازن المنسجم بين معطيات الشعور وتجليات الشعر، فلم يكبت ما أصاب غيره بالجنون أو الانتحار أو الموت كمدًا، بل تفجر ينبوعه الداخلي بسخاء وغنى، تآزرت مواهبه المتميزة ونضاليته في نسج هذه القصيدة الملحمية التي تضيف، لا إلى الشعر العربي، بل إلى الحياة العربية كلها سؤالًا ما أوجعه: متى وكيف وأين يلتقي الزمان بالمكان في الوجود العربي المعاصر؟ متى وكيف وأين نصبح «نحن»، «هنا»، «الآن» معًا؟

والجواب ليس في «الشعر».

إنه في «نثر» حياتنا.

يكفي الشاعر أنه «جرؤ» على طرح السؤال.

يا نصري العالم يرقص يمينًا!

كان لقاؤنا الأول في بغداد، هل تذكر تلك الأيام التي كنا نقضيها في النظر إلى السماء، لعل شجرة الأرز الطائرة في الجو تحمل إلينا النبأ، بأن مطار بيروت قد فتح، كنت سعيدًا كالأطفال بأن الناس يعرفونك خارج لبنان. كنت تسجل أغانيك كما لو كانت الأولى في حياتك؛ لذلك لم تتوقف عند أبواب البيروقراطية الكئيبة التي تسأل عن المجد الضائع في بيروت. كان الوطن يسكنك، يتلبسك، يتوطن في دمك. وحين كان الوطن يضيق بين البسطة والأشرفية، كان يتسع فيك من المحيط إلى الخليج.

كان لقاؤنا الأخير في طرابلس الغرب، هل تذكر تلك الليالي التي كنا نمضيها في النظر إلى البحر، لعل خشبة الأرض العائمة تحمل إلينا النبأ، بأن ميناء بيروت قد فتح؟ كنت سعيدًا كالشيوخ بأن الناس يحبونك خارج لبنان، وكنت تسجل أغانيك كما لو كانت الأخيرة في عمرك؛ لذلك لم تتوقف عند أبواب البيروقراطية الأسيفة على المجد الضائع في بيروت لتسأل عن المجد الضائع في بيروت.

كان الوطن يتنفسك بين الشهيق والزفير، يملؤك بهوى هويتك، وحين كان الساحل يطول بين جونية وطرابلس الشمال وصور والدامور، وحين كان الجبل عاثر القدمين بين الشوف والمتن، كان الوطن يذوب داخلك، بين المحيط والخليج.

لم يتم لقاؤنا في دمشق، لأننا في نقطة التقاطع افترقنا، وصلت حين رحلت. بين الوصول والرحيل، كانت هناك النقطة السحرية التي التقينا فيها مرارًا دون أن نلتقي. دمشق، كنت تقول، صدري المثقل بأحلام الشمس وزفرات القمر، فهي المرفأ الأول والميناء الأخير لمن شاء الأمان في قلب العواصف. حرفيًّا، كنت تضيف: عشت في لبنان، فإذا مت في دمشق، أكون قد أوفيت حق الله والناس، أكون قد أكملت ديني ودنياي.

لم تعرف يا نصري شمس الدين، أو كنت تعرف أنك ستنشد بأنفاسك الحرى لحن الوداع الأخير في دمشق، وعلى النحو الذي كان يتوق إليه صديقنا المشترك فريد، فكأنك حققت له الحلم بعد ثماني سنوات من رحيله المر.

فريد؟ هل تذكر، تلك السنوات الثلاث الفريدة عشية الجحيم على أرض لبنان، وقد عشناها معًا دون أن نكون قد تعرفنا على بعضنا في القاهرة؟

لم يكن يتصور أن هناك «مثقفًا» اسمه بالحب والتقدير. وكنا في مبنى «لاكي بلدنج» المطل على الروشة الصامدة، مجموعة من الكتاب المصريين احتجزتهم حرب أكتوبر قسرًا في بيروت، وبعضهم الآخر كان قد اختار بيروت فلجأ من بطش السادات. كان معنا كامل زهيري وإبراهيم عامر والفنان محمود شكوكو الذي كان همزة الوصل بيننا وبين فريد. يومها سألته في حضورك: هل تسمع بمحمد مندور؟ قال: طبعًا رحمه الله، ناقد عظيم، كيف لا أسمع به؟ ولكن أنتم معشر المثقفين لا تسمعون بغير السيد درويش. قلت له: بالعكس بعضنا يحبك لدرجة تثير المعارك. وذات مرة كانت هناك معركة طريفة بين لويس عوض في «الأهرام» ومحمد مندور في «الأخبار» محورها أنت وعبد الحليم حافظ؛ فقد كان مندور يفضلك أنت، أما لويس فكان يفضل عبد الحليم.

وتدخلت أنت يا نصري ضاحكًا ومتسائلًا: وماذا كان موقفك أنت؟ ورحت تروي لفريد كيف أحفظ أغانيه من عهد الصبا أو عهد الهوى لا فرق، وكيف أني أتهم بعض زملائي بالنفاق حين يسبون فريد الأطرش في النهار ويسمعونه في الليل. يسمونه علنًا بمطرب الأرامل والأيتام وأبناء السبيل، ويبكون معه سرًّا دموعًا مدرارة.

وكان النقاش يصل بنا إلى الثالثة صباحًا وفجر بيروت على بحرها الذي لا مثيل له يستدرجنا إلى مزيد من الانتشاء. حينذاك أقول لفريد، ونصري يسجل: لا شك أنني أحببت سيد درويش وما أزال، كما أحب الكثير من أعمال عبد الوهاب وأم كلثوم والشيخ زكريا والسنباطي والطويل والموجي وعبد الحليم.

ولكنني أحب في نفس الوقت، بشغف، أسمهان وفريد وفيروز والصافي وشمس الدين والغزالي. فريد أحبه لأسباب أشمل من العواطف والرومانسية؛ هي أنه مطرب عربي منذ البداية إلى النهاية، بدءًا من «بساط الريح» و«أخي العربي» وانتهاءً بـ «المارد العربي». عروبة فريد الأطرش تمس شغاف القلب وأعماق الحشايا. والنقطة الثانية: هي أنه رغم التحديث في الآلات والأنغام، فإنه أخلص للَّحن الشرقي الأصيل إخلاصًا بلا نظير.

نظر إليك فريد، وهو يتهدج: أتعرف يا نصري، أريد أن أودع الحياة وبين أحضاني العود فوق خشبة المسرح في لبنان أو سوريا أو مصر.

ها أنت ذا بموتك المبكر والمفاجئ تضع نقطة في نهاية سطر فريد الأطرش، تبعث الحلم مرة واحدة وتموت إجلالًا لذكرى المعاني، التي لا تموت.

معاني الجبل العربي الشامخ في دنيا الركوع لغير الله.

تلك هي المعاني التي أردت عن قصد وسابق تصميم أن تكون محور حياتك وموتك؛ فالعروبة هي دقات القلب بين أضلاعك، وهي ذاتها لبنانك الموحد في التجربة الفيروزية الثمينة.

فيروز؟ آه، بل آهات من الحنايا الممزقة الكاوية. ولكن لا وقت للحزن، تقول لي، فنحن في زيارة قصيرة لهذه الدنيا، أقول لك، لتكن إذن إقامة طيبة على أي نحو وفي أية حال، تردد وقد تبدلت ملامحك. وتسألني فجأة ودون سابق إنذار وأنت الذي لم تهتم يومًا بالسياسة: لماذا ينتهي العالم في عينيك بغياب عبد الناصر ومذبحة أيلول وكأن خريف ١٩٧٠م هو خريف الدنيا! في لبنان، كنا نظن مثلك أن الدنيا انتهت في نيسان ١٩٧٥م فقط كنا نظن. أما الإيمان فشيء آخر. لن نيأس قط من أن لبنان عائد، عائد حتمًا.

تقولها وتغيب. تغيب حتى لا أكاد أعرفك، لا أعرف كيف أستعيدك أنت، فما بالك باستعادة لبنان. وكأنما لم تغب عني قط تهمس وظل ابتسامتك الغامضة يوحي بالسخرية من شعاع القمر: فيروز تغني ليالي الشتاء الحزينة، وما أبهج ليالي الشمال. العالم نفسه يرقص شمالًا، أما الجنوب فيبكي. جنوب لبنان ليس جنوب العرب وحدهم، إنه جنوب العالم. الفقراء في كل مكان هم جنوب العالم، ولكل إنسان، أيًّا كان، جنوبه الخاص.

أسأله على الفور: ترى، هل فيروز هي جنوبك؟ يربت على كتفي، وجهه الطيب ينغمس في النحيب الصامد قائلًا بتهدج: يا رجل، مالك وثرثرة الجرذان في ليالي الحصاد، هل يغضب أحد في مصر من عروس النيل؟ وبالمناسبة قل لي، على قلة ما أقرأ، لاحظت أن هذه العروس الخالدة خلود الحزن والفرح لم تحظَ قط بأغنية أو قصيدة أو قصة قصيرة أو لوحة، بالرغم من أن الفنان المصري في العادة يستوحي تراثه في تفاصيل التفاصيل، قل لي يا صاحب لماذا لم تكتب أنت عن عروس النيل، هل تخافها؟

لأجيب فاجأته من جديد: تقصد أن فيروز هي عروس الجبل؟ ظننتها عروس البحر والجبل والوادي والساحل و...

وكل لبنان، بل وكل العرب. أما أنت، فماذا تقول؟ ماذا تقول يا نصري شمس الدين، ماذا تقول؟ في صمته الغارق تحت عمق أعماق اللجة العالية، رحت أصرخ بنفسٍ

مقطوع يتحول به الصوت إلى صدى متكسر، لأنني لامست عامدًا، تلك الصدفة الثاوية في الرمال النائمة بهدوء داخل القلب. كأنما عاصفة هوجاء هبت من مرقدها الدفين، لتحرك الصدفة المستقرة من مكمنها العتيق، فهب مذعورًا كساحر ملدوغ في سره العاري: يا رجل، فيروز كلبنان، فيروز هي لبنان. ما جرى لها، جرى لنا فيها. لا تنكأ جراحًا مبتلة بدموع الشمس وعرق القمر. فيروز لنا. فيروز أنا. العالم كله يرقص بالقدم اليسرى، يتجه شمالًا.

أقول لك ضاحكًا محتدًّا هادئًا وجادًّا غاضبًا وحزينًا: تخطئ يا نصري خطأ العمر إذا قلت ذلك، فالعالم كله يتجه يمينًا، ألا ترى؟ ما كنا نعتقده من المسلمات والمقدسات نحن العرب منذ ثلاثين عامًا «أضحى» من المخلفات الماضية التي يجب إلقاؤها في سلة المهملات. أنت الآن وطني وقومي وتقدمي، إذن لم تطالب بكامل التراب الفلسطيني، وإذن لم تطالب بحق التنفس للجميع. هكذا يا نصري، فأنت رجعي لأنك ما زلت تؤمن بلبنان الموحد ضد الطائفية، وما زلت تؤمن بفلسطين العربية الموحدة ضد الصهيونية، وما زلت تؤمن بالوحدة القومية من المحيط إلى الخليج ضد التجزئة والإقليمية والفاشية والطغيان.

أنت رجعي يا صديقي لأنك ما زلت تؤمن بأن العالم يرقص بالقدم اليسرى. بينما العالم — يا نصري — يرقص يمينًا.

أنت تغني آهات الشعب بصوت الجبل العربي الشامخ فتتردد أصداؤك من ساحل طنجة إلى ساحل البصرة ومن شاطئ بنغازي إلى مضيق هرمز، ومن قناة السويس إلى باب المندب، تغني الآه والعتابا وتشرق الدموع في وجه النيل والمتوسط والفرات ودجلة، لأنك تنهل من تراث شعبك الموحد في أغوار الطين وأعالي السماء. ولكن تنسى أن عبارة «من الماء إلى الماء» أو «من المحيط إلى الخليج» التي كانت دمًا يسري في شرايين الفؤاد أمست مثارًا للسخرية من «الواقعيين» فرسان العصر والأوان … فالعصر كله يرقص يمينًا يمينًا، وتصبح أنت وأمثالك، كأشباح الماضي، ترقصون وحيدين بالقدم اليسرى فوق حلبة خالية.

إننا يا صديقي في زمن «الجنرال» محمد عبد الوهاب، ونعيش في عصر أحمد عدوية، فأين أنت أو فيروز أو شوشو أو فريد من هذا العصر السعيد؟ دعني إذن أختلف معك وأقول: «صدقت فيروز حين غنت ليالي الشمال الحزينة»؛ فقد كانت زرقاءَ اليمامة. حتى موت فريد الأطرش في الأسبوع الأخير من عام ١٩٧٤م كان كالنبوءة التي تبحث بعد ثلاث سنوات من رحيله عن وادي النيل. كانت الحرب التي انتظرها قد انتهت إلى الخيمة

الشهيرة، وكان لبنان يتلظَّى احتراقًا عشية الحرب التي لم ينتظرها والتي انتهت إلى الخيمة الجديدة.

بين الخيمتين يا صديقي لم يعد ثمة مكان لـ «والله زمان يا سلاحي»، و«أخي جاوز الظالمون المدى فحق الجهاد وحق الفدا»، و«خلي السلاح صاحي»، فماتت أم كلثوم وعبد الحليم حافظ وعزف عبد الوهاب النشيد الصهيوني، وأصبح أحمد عدوية علامة العصر الجديد.

ولم يكن لبنان الشامخ في الكواليس يتفرج على الأسرار ويضحك كما تخيله الذين لم يطرقوا سوى «الباب الخلفي» بين الحمراء وشارع السادات، وهو الباب الخلفي في كل عواصم العالم. ولا يعرف شيئًا عن لبنان من توقف عند عتبات هذا الباب. كان شوشو العظيم يصرخ «آخ يا بلدنا» وظل يصرخ ويصرخ حتى بح صوته لدرجة الاختناق فمات وسط هدير المدافع ودوي القنابل.

وسِرنا في جنازته حقًّا.

كان الحوار الفاجع بين العيون يمد خيوطًا لا ترى ... بين محمد شامل وبينك. كان محمد يقول بهدير النواح الداخلي الممزق: الدنيا هيك. وكنت تقول: لا. وكنت أقول لك: بلى، فهكذا الدنيا بمعنًى آخر غير الذي قصده محمد شامل. وهو المعنى الذي دفعه إلى الرحيل قبلك.

قبلك؟ بعدك؟

ها أنت ذا تصبح العلامة الفارقة، بين الحرب التي كان موت فريد عشيتها كدقات المسرح الثلاث السابقة على فتح الستار، والتي كان موت شوشو إيذانًا ببداية الفصل الأول، وجاء موتك إيذانًا ببداية الفصل الأخير.

أنت علامتنا غير القابلة للمحو؛ لذلك كان رحيلك قدومًا إلينا في زمن الغياب المستمر.

أنت تأتي إلينا في ظل أحوج لحظاتنا إليك، هكذا كنت وستظل دومًا تلبي نداء الذين لا صوت لهم.

أولئك الذين يرقصون مثلك بالقدم اليسرى ويغنون مع فيروز «ليالي الشمال الحزينة»، ويستغربون لدرجة الهلع أن يرقص العالم في زماننا يمينًا ... يمينًا!

أسمعك الآن بوضوح أكثر من أي وقت مضى: لا. لا تصدق. أنت ترى التكنولوجيا ترقص يمينًا، والقنبلة العنقودية تتراقص يمينًا، والمجاعة ترقص يمينًا، والنفط يرقص يمينًا، والبطالة ترقص يمينًا، والحب يرقص يمينًا، و«هذا» اليسار يرقص يمينًا؛ حتى إن اليمين طلب التقاعد عن الرقص يمينًا.

لا. لا تصدق، أسمعك بوضوح أكثر من أي وقت مضى: لا تصدق ما تراه، فالجائعون لا يرقصون يمينًا، والعاطلون عن العمل لا يرقصون يمينًا، والأسرى في أقبية التعذيب لا يرقصون يمينًا، وضحايا المذابح وبراثن الحقد النازي لا يرقصون يمينًا. هؤلاء يا صديقي — أسمعك بوضوح — الذين لا يظهرون في الإذاعة والتليفزيون، هم الجماهير.

الجماهير؟ تسألني: هل تتذكرون أيها المثقفون هذه الكلمة، أم أن المعاجم الجديدة خلت منها. معاجم الرقص يمينًا. إن أخطر ما يمكن أن يحدث على الإطلاق هو نسيان هذه الكلمة.

فمعنى ذلك هو احتراق التاريخ: الماضي والحاضر والمستقبل.

وكم رقصت تلك الرموز يمينًا في الماضي والحاضر والمستقبل، ولكن الجماهير التي تبدو أحيانًا نائمةً، وأحيانًا شِبه ميتة، وأحيانًا مريضة، تفاجئ الراقصين في كافة العصور والأجيال، بأن الرقص يمينًا ليس نهاية التاريخ.

وأن الجماهير الصامتة المغلوبة على أمرها فوق سطح الأرض، هي في شغل شاغل برقصها الآخر تحت الأرض. وفي لحظة لا يحسبها الكمبيوتر، تغير كالانفجار المباغت كل المعادلات وتحرق كل الأوراق.

اقرءوا التاريخ جيدًا، واقرءوا الحاضر من حواليكم ولا تتعجلوا الحكم بأن «العالم» يرقص يمينًا. فالقيامة لم تقم بعد.

وتستمر يا نصري في الكلام بتلك البحة المحببة في صوتك العربي الشامخ كالجبل الأشم، وقد ارتوت قلوبنا بدموع أغنياتك التي تصل ما بين الوريد والوريد، أو ما بين المحيط والخليج. هذه العبارة التي كادت تلفظها معاجم العصر الجديد.

ولكننا، بتراثك الباقي في أرض فيروز، في تراب العرب، نراك حاضرًا فينا مع كل «قيامة» لم تقم بعد.

١٨ / ٤ / ١٩٨٣م

الغائبون عن قرطاج

«هل هناك سر في وفاة محمود دياب؟» أقرأ عنوان المقال في الطائرة المتجهة إلى تونس، وتنتابني قشعريرة خفيفة. كاتب الكلمات ليس كاتبًا؛ إنه «مستشار» في النقض، أعلى مراحل القضاء في مصر. إنه أحد زملاء محمود دياب. محمود كان قاضيًا، قبل أن …

قبل ماذا؟

وتونس الجميلة تتمدد على الشاطئ في حنان الشمس، تستقبل زملاء محمود دياب القادمين، لا من أبهاء المحاكم، بل من … أين؟ محاكم من نوع آخر، يسمونها المسرح. والمحكمة أيضًا مسرح. والمسرح هو الآخر محكمة. وأيام قرطاج المسرحية هي أيام المحاكمات العربية، محاكمات التمثيل العربي.

وينادي الحاجب المسكين بصوت أنهكه الذل: ميخائيل رومان.

ويخيم الصمت المشمس على تونس، فلم يحضر الرجل. أم أنه حضر، ونحن لا نراه؟ تساءل ناقد ثقيل الظل أو عبقري. منذ عشر سنوات، وهم ينادونه بلا مجيب، قال آخر. لا أحد يدري أين ذهب، قال ثالث. هذا كان أحد زملاء دياب، قال رابع. لماذا هو مطلوب في المحكمة؟ تساءل الجمع الحاشد على أبواب المسرح في العاصمة الخضراء. كان الجمع يئن بوجع مباغت. هل هو متهم، أم العكس صاحب دعوى؟ لم يجب أحد. كان هناك متهمون كثيرون وشهود وقضاة ومحامون وأصحاب دعاوى يتزاحمون على أبواب المحكمة. منهم من مر بباريس وهو قادم إلى بني هلال، فجاء ومعه القانون الفرنسي، ومنهم من زار المماليك وأتى بمواثيقهم، ومنهم من مر ببابل وفنيقيا فأتى بعهودهم. وفرش الجميع بضاعتهم وهم مستعدون للاحتكام إلى قرطاج.

أين نجيب سرور إذن؟ صرخ أحد الأصوات في وجهي بانفعال مخمور، فأدرت رأسي لأسمع الصوت نفسه: ألم يكن زميلًا لمحمود دياب؟ ألم يكن صديقًا لميخائيل رومان؟ هاتوه وليتكلم.

١

في هذا الوقت كان النقاد وأشباه النقاد، وأشباه أشباه النقاد يجلسون في قاعة مظلمة خصصتها إحدى الجميلات المدعى عليها بأنها تمارس التمثيل، لاستحضار الأرواح … منذ غادرها الحلاق الوسيم ولم يعد.

قال شبه الناقد الأول: علينا باستحضار ميخائيل رومان، لأن محكمة قرطاج لن تنعقد في غيابه. إننا لم نتجشم عناء السفر عبثًا. قاطعه شبه الناقد الثاني: وعثاء السفر يا صديقي، وعثاء لا عناء، المهم أكمل. قطب جبينه وأكمل: على ميخائيل رومان أن يشرح للمحكمة لماذا اختار هذا الاسم لجده ولماذا اختار له أبوه اسمه الثاني. إننا يا سادة يجب أن نحاكم أنفسنا بقسوة، فالرومان هم أعدى أعدائنا، والقانون الروماني هو الذي أفسد أصالتنا. وميخائيل رومان قبطي صعيدي مثقف ويعلم أن الرومان ذبحوا مئات الألوف من الأقباط، فكيف يسمي نفسه باسمهم؟ هذه هي النقطة الأولى. بل هذا هو السؤال الأول الذي أطلب من ربة الحسن والجمال أن تستحضر روح هذا المسرحي الملعون ليجيب عليه.

تنحنح شبه الناقد الثاني قائلًا: لأنه ليس هذا هو السؤال الأول. اسمعوا جميعًا. ما أثاره زميلنا هو نقطة شكلية جدًّا، فماذا يفيدنا من الاسم وبيننا هولاكو وجنكيز خان ويدعيان رسميًّا باسم منير وجليل؟ لا. الأهم هو الجوهر. لذلك أريد أن يجيبني ميخائيل أفندي رومان على السؤال التالي: لماذا هرب من المعركة في أكتوبر ١٩٧٣م؟

سمعت همهمة ولغطًا وأصواتًا تهمس: أكان ميخائيل ضابطًا أم جنديًّا ونحن لا ندري؟ وكيف هرب بينما المعروف أن قواتنا انتصرت ولم تقع حادثة هرب واحدة. إن كابوس الحرب القديمة يسيطر على الرجل. ولكنه صاح: لا، إنه لم يهرب من النار أو خوفًا من الموت كلا، لقد هرب من الفرح، هرب في غمرة النصر، وهذا هو الذي يحيرني. في ذروة النصر هرب. إن الهارب من النصر كالهارب من الهزيمة، كلاهما هارب من المعركة. لم يكن ميخائيل رومان مريضًا، وكانت تباشير السعادة تملأ وجهه طيلة الأيام الأولى للحرب. وفجأة حل الحزن في تجاعيد الوجه الصعيدي، ملأت العينين دموع متحجرة. ثم

مات، لماذا مات؟ في المسرح كان يجد بدائل عديدة للموت. كان يكره الموت. لماذا عشق الموت في تلك اللحظة؟ لم يستشر أحدًا. مات وحده. مات في هدوء ولم يشعر به أحد. بعدها، سمعنا بما يسمى الدفرسوار وحصار الجيش الثالث والخيمة ١٠١ وكيسنجر وفك الاشتباك الثاني وزيارة فلسطين المحتلة وكامب ديفيد ومعاهدة السلام.

علت صرخة من جوف الظلام: كفى. ماذا تريد؟ أجاب الآخر متسائلًا من جديد في براءة ذائبة: ألم يكن من حق ميخائيل أن يشاركنا السلام بعد أن شاركنا الحرب؟

سمعنا صوتًا في الشارع القريب من النافذة يقول: لقد هرب من هذا السلام بالذات خرج أحدهم وأمسك بتلابيب صاحب الصوت: عمن تتكلم يا رجل؟ أزاح الرجل اليد القابضة على جلبابه، وهو يغمغم: أتكلم عن إنسان لا تعرفه. أنت نفسك لا تعرفني، ماذا تريد؟ هل تعرف حمدي؟ حمدي المريض بالسل ولم يركع، هل تعرفه؟

أجابه صاحبنا وهو يحملق بعينيه في ذهول: لا. قال الآخر: إذن دعني. دعني في حال سبيلي. قفز صاحبنا إلينا مفتوح الفم متدلي اللسان. راح يشير علينا بإشارات غامضة. فهمنا أن شيئًا مثيرًا يجري في الشارع. قُمنا جميعًا إلى النافذة. لم نرَ شيئًا. بكى صاحبنا بكاء مرًّا. استطعنا بعد جهد أن نهدئ أعصابه لنستفسر منه جلية الأمر. كادت تعود إليه النوبة. ولكنه تمالك وهو يرمي الكلمات كأنه معها في سباق. قال: أنتم هنا تستحضرون روحه في الظلام، بينما هو، هو الذي كان يكلمني من الشارع. إنه هنا معه رجلان. أحدهما يشبه نجيب سرور، والآخر يكاد يكون محمود دياب. إنهم هنا. وصلَتهم الدعوة وجاءوا إلى المهرجان. إنهم هنا في ساحة المحكمة.

وتهدج الصوت، ثم راح في غيبوبة.

٢

خرجت الفتاة الجميلة ومعها أشباه النقاد؛ الأول والثاني والثالث، وقد اقتنع الجميع بأنه ليست هناك ضرورة لاستحضار الأرواح، ولكن هناك ضرورات لتغييب الأجساد. لذلك قال لها الأول قصيدة غرامية أثبت لها الثاني أنها مترجمة عن شاعر قتل حبيبته. وراح الثالث يبرهن لها أنه ليس جبانًا حتى يهرب منها إلى الموت كما فعل حبيبها السابق. أما الفتاة فقد قالت لهم: تفرقوا في تونس كلها، إلى البحر والحدائق والأزقة القديمة، وسأتزوج من يحضر لي ميخائيل رومان أو نجيب سرور أو محمود دياب، فلا بد من انعقاد المحكمة وهم الشهود الوحيدون.

٣

جاءها شبه الناقد الأول بعد ساعة ليقول: لم أعثر له على أثر. ولكن صديقًا له أجابني بحذر: «هناك شرط لحضور ميخائيل إلى قرطاج، هو استعادة المسروقات.»

قالت الجميلة: أية مسروقات؟

أجاب: يقال إنه أثناء هرب ميخائيل من مصر …

قاطعته: إنه لم يهرب من مصر.

أجاب: من المعركة.

قاطعته: إنه لم يهرب من الحرب.

أجاب: ألم يهرب؟

قالت: نعم، هرب من الزمان لا من المكان، هرب من الآتي الذي أتى، هرب في ٧٣ من ٧٤ و٧٥ و٧٧ و٧٨ و٧٩ و٨٠ و٨١ و٨٢.

قاطعها: كفى، كفى يا فاتنتي. المهم أنه أثناء الهرب أو السفر أو الرحلة كما تشائين، سرقوا منه خاتمه.

قالت: خاتمه؟

قال: نعم، شهادته السرية على الزمن الماضي، شهادته التي لم يحرموه من قولها في محكمة المسرح المصري، شهادة حمدي الذي حاولوا اغتياله، سرقوها.

سألت: كيف؟

قال: أخطر كلمات حمدي أو ميخائيل رومان لم يقلها بعد. وصية لم يسجلها في الشهر العقاري المصري، سرقوها ولا بد من استعادتها إذا شئنا لميخائيل أن يحضر المهرجان.

قالت: من سرقها؟

قال: ربما أصحابه. ربما النقاد. ربما أهل بيته. ربما الحكومة. ولكن بالتأكيد لم تسرقها الصهيونية ولا الإمبريالية. قال لي صديقه منذ لحظات إن ميخائيل يصر على إطلاق سراح حمدي قبل الكلام في أي موضوع. لا بد من إعلان الوصية ونشرها على أوسع نطاق ولا ضرورة لمعاقبة اللصوص كما يقول، فالأهم هو استعادة المسروقات. يقول أيضًا: إن الذين حاربوه واعتقلوا حمدي مرارًا في الماضي وأحيانًا أثناء وجوده بالمحكمة ينطق بالشهادة، هم أنفسهم الذين يأسرونه الآن رغم تضليل الأقنعة الكرنفالية التي تعجب المهرجان ليس في قرطاج، بل في مصر.

نظرَت إليه الجميلة في يأس: تقولون لي إنني ممثلة، وأنا لست أكثر من جميلة، فماذا فعلتم بميخائيل رومان، الويل لكم.

٤

أقبل شبه الناقد الثاني متهللًا يقول لها: نجيب سرور وعد بالحضور قبل فتح الستار، آسف، أعني قبل انعقاد المحكمة، آسف أقصد قبل افتتاح المهرجان …

قاطعته: هو قال لك ذلك؟

قال: لا.

قالت: إذن؟

قال: رأيت ابنه.

قالت: نعم.

كرر: رأيت ابنه الأكبر شهدي، جاء ليشاهد المهرجان.

قالت: وهو الذي قال لك أن والده سيحضر؟

أجاب: قبيل رفع الستار.

قال: والحكمة في ذلك؟

قال: لا أدري، ولكن شهدي يؤكد أن والده حريص على حضور مهرجان هذه السنة بالذات.

قالت: بالذات؟

قال: نعم.

قالت: لماذا؟ ألم يقل لك؟

قال: بلى. قال لي إن والده بعد خمس سنوات من الغياب يشعر أن ثمة شيئًا خطيرًا قد حدث لبهية وياسين.

قالت: وما شأننا نحن بهذه القضية؟

قال: بصراحة يقول شهدي إن والده يخشى على حياة بهية وياسين، وكأنهما يحتضران.

قالت: فهمت، ولكن ما شأننا نحن؟

قال: يا سيدتي، من دونها ليس هناك مسرح، وليست هناك محكمة. بهية هي كل شيء، وكذلك ياسين.

قالت: تقصد عند نجيب سرور؟

قال: لا ... عندنا كلنا.

قالت: وماذا أيضًا؟

قال: لقد سئم نجيب التمثيل في الشوارع. في البداية كان الناس يتجمعون من المقاهي والبارات والأسواق. شيئًا فشيئًا اعتادوا. وشيئًا فشيئًا لم يروا. وشيئًا فشيئًا نسوا. أصبح الشارع كالمسرح تمامًا.

قالت: وإذن؟

قال: شهدي يؤكد أن والده حريص على انطباق السماء على الأرض.

قالت: نعم؟

قال: هكذا.

وهم باحتضانها وتقبيلها وحملها بين ذراعيه، ولكن قواه خارت كليًّا وأحس بالضعف يهز ساقيه من التعب.

وكانت الجميلة قد فوجئت، ولكنها تمالكت أعصابها وتهالكت على مقعد مهجور في المفرق. جلست. وضعت ساقًا على ساق. كان شبه الناقد الثاني قد تهاوى ودب في عينيه نعاس اليأس. وراحت هي تفتح عينيها في الأفق المترامي خلف سيدي أبي سعيد: مات ميخائيل رومان منذ عشر سنوات. مات نجيب سرور بعده بخمس سنوات. مات الأول في ذروة الحرب بهدوء، ومات الثاني في حضيض «السلام» بعنف وضجيج. بعد خمس سنوات أخرى كان محمود دياب يموت، ولم تعد هناك حرب، ولم يعد هناك سلم. بلى. عادت الحرب. عادت الحرب في حضيض السلم. لذلك عاد الهدوء إلى الموت. مات محمود دياب في هدوء.

– لم يمت. إنها شائعة.

جاءها الصوت من الخلف. كان شبه الناقد الثالث قد عاد من جولته. ويبدو أنها كانت تفكر بصوت عال.

– لماذا لم يحضر إذن؟

سألته ساخرة. كانت رغم جهلها الشديد تلتقط الأخبار من الممثلات الأقل جمالًا والأكثر موهبة وثقافة، فهن يقرأن «الشبكة» و«الموعد» بانتظام شديد. ولكن «الشبكة» لم تكتب حرفًا عن محمود دياب، ولا «الموعد»، لا بسبب منافسات غرامية بين الكاتب المصري والمحررين، ولكن بسبب «عدم التعارف» بين الجانبين. رغم ذلك كانت الجميلة قد عرفت بشكل ما أن محمود دياب مات. وهي لا تعرفه، كما هو شأنها مع رومان وسرور. ولكن

حبيبها الذي فر من بين أحضانها فجأة كان يتكلم دائمًا عن «الفرسان الثلاثة». وذات مرة — منذ أسبوع واحد قبل الحادث العجيب — قال لها إنه سيلحق بهم. ولم تفهم حتى انتقل فجأة إلى «رحمة الله» كما قالت الصحف.

قال لها شبه الناقد الثالث: إن محمود دياب لم يمت، ولكنه عاد إلى رحم أمه. كان يتكلم جادًّا وبرزانة فاخرة. ظنت أنه تعلم الألفاظ النابية ليجاريها، فأوقفته بإشارة من يدها. ولكنه استرسل: يا سيدتي الجميلة، كان يا ما كان ناقد هُمام يدعى أنور المعداوي. في يوم من الأيام اختفى. سألنا عنه فقيل لنا إنه ترك ورقة تؤكد أنه عائد إلى رحم أمه. ترك الوظيفة والمدينة والصحاب وعاد إلى القرية، لا يقرأ ولا يكتب ولا يمسك صحيفة أو راديو ولا يكلم أفنديًّا. ارتدى ثياب الفلاحين وركن إلى الصمت العميق. عرف أصدقاؤه بالأمر فشنُّوا حملة مسلحة بأحدث منجزات التكنولوجيا على قريته الوادعة وعادوا به إلى القاهرة. ابتسم الرجل الذكي الطويل الشجاع، وارتقى درجات السلم إلى شقته في الدقي وأغلق الباب.

صمَت شبه الناقد الثالث قليلًا ليلتقط أنفاسه، فانتهزت الجميلة الفرصة لتسأله في غيظٍ مكتوم: ما علاقة هذه الحكاية بمحمود دياب؟

قال لها وهو يبتسم في خبث بريء: هو أيضًا عاد إلى رحم أمه. منذ عام ونصف عام، بحث عنه الجميع في مكتبه في شقته في كل مكان، ولم يجده أحد. كان قد عاد إلى رحم الأم وتعلم من المعداوي ألا تخدعه أسلحة الأصدقاء. لم يستطع أن يعود به أحد إلى المدينة. كان قد استراح عميقًا في رحم أمه ولم يعد بمقدور أحد أن يضحك عليه ويخرج به إلى أضواء المدينة. آسف ... أضواء المسرح. آسف ... أضواء المحكمة.

سألته الجميلة: كان قاضيًا؟

قال مبهورًا بلا معنى: نعم.

قالت: في محكمة النقض؟

أجاب بجزعٍ غير مفهوم: نعم.

قالت: كيف يرضى أن يكون قاضيًا؟ ألم يكن من الأفضل له ولنا أن يكون متهمًا أو حتى شاهدًا؟

لمع الذكاء المزور في عيني شبه الناقد الزجاجيتين، وقال: على أية حال، لقد رفض أخيرًا أن يكون قاضيًا.

سألته على الفور وكأنها حاصرت قطعة الشطرنج الأخيرة: ماذا صار؟

لم يُجب. استأنفت بين الضحك والبكاء: انضم إلى نجيب سرور وميخائيل رومان.

قال بتوسل: نعم.

لم ترحم زيفه، فقالت: أين هم؟ لقد ادعيتم أنهم هنا، فأين هم؟ هل دعاهم أحد؟ الحق أقول لك إنهم لم يحضروا حتى تنطبق السماء على الأرض كما قال نجيب سرور، وحتى يفك أسر حمدي كما يطالب ميخائيل رومان، وحتى يمكن لرحم الأم أن يلد لا أن يصبح مقبرة كما حدث لمحمود دياب. الحق أقول لك إن الدعوة لم توجه إلى الفرسان الثلاثة لأنه ليست هناك دعوة أصلًا ولا مسرح ولا محكمة. عشر سنوات مضت، فافهموا. أين السر وأين اللغز؟ لا شيء ... عشر سنوات مات ميخائيل رومان في أولها، ومات محمود دياب في آخرها، ومات نجيب سرور في وسطها تمامًا، ولا تريدون أن تفهموا؟ مات المسرح يا أغبياء، لا. ليس هذا المسرح في قرطاج. لا ليس هذا الستار والديكور والإخراج والتمثيل. لا. ليس أنا وأنتم والآخرين، بل عن المسرح الأصلي أتكلم. عن محكمة المحاكم أتكلم. عن ...

توقفت الكلمة في الحلق فجأة. بهت الجميع. لفهم المشهد المفاجئ بالذهول. كان ميخائيل رومان ونجيب سرور ومحمود دياب واقفين في الوسط يقولون بصوتٍ واحد للفتاة الجميلة: توقفي يا زرقاء، كفى. حتى أنتِ لم يعرفوك. اكتفوا بجمالك وقالوا إنك ممثلة رديئة. صدقوا. أنت لا تمثلين. أنت ترين ما لا نراه فاصمتي. ليس هذا زمانك. النبوءة صارت انتحارًا. اصمتي. النبوءة هي المخدر. تواري عن الأنظار. تعالي. دعيهم يفتحوا الستار. الانتحار أجمل كثيرًا من القتل. دعي لهم الزمن المستعار.

٢٧ / ١١ / ١٩٨٣م

المنصف يهرب من دار ابن رشيق

أثناء وجودي في قاعة انتظار الطائرة الفرنسية المتجهة إلى تونس، لفت نظري — ربما أنظار كل من في القاعة — أن ستة من جنود الشرطة يحيطون بشاب تونسي على الأرجح. وعندما نودي على الركاب للتوجه إلى باب الطائرة، طلب إلينا هؤلاء الجنود الانتظار قليلًا، حيث قاموا بمرافقة الشاب الذي مضى بينهم وعيناه مصلوبتان على الأفق البعيد.

كان من الواضح أن باريس أو فرنسا كلها قد أصبحت بالنسبة له «ذكرى» أو ماضيًا يحاول بنظرته المصلوبة أن يقيم جسرًا مستحيلًا معه ... فقبل لحظة قصيرة استأذن في استخدام الهاتف الذي تصادف أنني كنت أجلس قريبًا منه وسمعته يقول للطرف الآخر باللهجة التونسية ما معناه: هل تعرف أين أسكن؟ ولا أدري ماذا كان الجواب، ولكنه كرر السؤال: هل تعرف عنواني؟ ولم يكمل؛ فقد أقبل الشرطي ليأخذه، وكان رد فعله البسيط هو أن أعاد سماعة الهاتف بخشونة وغضب. وسار مع حراسه إلى باب الطائرة، وعيناه معلقتان بشيء ما وهُما تلتقطان آخر مشهد من مطار أورلي.

أو ربما — قلت لنفسي — لا تلتقطان شيئًا على الإطلاق. ربما كانتا تقيمان جسرًا مع الذكرى. ربما كانتا تنظران إلى الداخل لا إلى الخارج. ربما كانتا تبحثان عن «مجهول ما» في الانتظار، هناك على أرض الوطن.

ربما وربما. ولكن ما لا ريب فيه هو أن هذه «النظرة» لن تغيب عن خاطري.

كان الشاب بطبيعة الحال مطرودًا. وهناك مئات مثله يُطردون من أعمالهم أو من زوجاتهم أو من الأوراق التي لا يحملونها أو من المشكلات التي لا يتحملونها. ولكن «نظرته» لم تكن واحدة من تلك النظرات اللامبالية أو الحزينة أو الشاكية كانت نظرته أكبر من عمره الذي لا يتجاوز في ظني السنوات العشرين، كانت نظرته أعمق من وعيه الذي لا يتجاوز ثقافة العمل، والإذاعة والتليفزيون. كانت نظرته تطاردني في قاعة دار

الثقافة «ابن رشيق» أرى وأستمع لشعراء تونس الشباب. كانت هناك إحدى الأمسيات الشعرية التي نظمها اتحاد الكتاب التونسيين ضمن برنامج «الملتقى» الذي أقامه منذ أسبوعين لدراسة الشعر وإلقائه.

لم أذهب إلى «الأمسية» بمحض الصدفة. تعمدت أن أرى وأن أسمع الشعراء وجمهورهم. ولم أفعل ذلك بالنسبة للنقد والأبحاث والدراسات. هذه يمكن قراءتها في أي وقت يلي الشعر. الشعر أولًا. الشعر الذي هو الشاعر والقصيدة والملتقى والمناخ بأكمله. الإلقاء. تقديم الشاعر. التعليقات الصامتة. التعليقات السافرة. التعليقات العملية المباشرة كالدخول والخروج، كالهمس والصوت العالي والعراك. هذا كله وغيره يسبق النقد والبحث والدراسة. بل، ليس من نقد بغير معايشة لحضور القصيدة، وليس من بحث بغير الحوار مع تفاعلات القصيدة، وليس من دراسة لا تعانق مراحل الولادة والنمو والإثمار.

لم يعد ممكنًا للناقد أن يتزوج النص أو يطلقه في غرفة مغلقة. مختبرات الأصوات ومعامل تشريح اللسان، عظيمة الأهمية. ولكنها ليست النقد. إنها من أدوات البحث عن الحقيقة الشعرية، وهي بالتأكيد من عناصر الدراسة البيانية. ومع ذلك كله، فهي ليست النقد الذي يتوجه إلى «الحياة الشعرية» بحقائقها وأوهامها، ببلاغتها وسذاجتها، بأصواتها وخيالاتها، بلسانها ورؤاها.

هذه «الحياة الشعرية» هي القصيدة في تحولاتها وتجلياتها، في مراحل ما قبل ولادتها إلى تكوين الشاعر الذي حمل بها إلى طريقته في ولادتها إلى القابلة التي استدرجتها إلى الحياة، إلى الغذاء الذي أكلته والهواء الذي تنفسته حتى بقيت حيةً بيننا. وما لم يحاول الناقد بقدر ما يستطيع أن «يحضر» هذه التفاصيل فلن يستطيع أن «يحاضر» عنها. من الممكن أن يكون عالمًا في الصوتيات أستاذًا في الألسنية فقيهًا في اللغة، ولكنه لن يكون ناقدًا.

لذلك رأيت أن أذهب إلى دار ابن رشيق لأرى وأسمع. لم أكن وحدي. كان معي بعض الأصدقاء. ولكن أحدًا من هؤلاء لم يكن بمقدوره أن يلاحظ «نظرة ما» تطاردني لشاب عربي من تونس طردته فرنسا ذات صباح أو ذات مساء، كان حاضرًا وكان غائبًا بقوة لا تُضاهى، في قاعة ابن رشيق.

كان الشارع الذي يقع فيه فندقي وكذلك اتحاد الكتاب وأيضًا دار ابن رشيق هو «نهج باريس»، وكان الاسم وحده كافيًا لاستدعاء الذكرى أو الماضي الذي «انخلع» منه الشاب الذي سأسميه من الآن «المنصف».

وكان الحوار العنيف بين الشرطي والشاعر في مدخل القاعة. كان المنصف مظلومًا والشاعر منثورًا. كان التدخين ممنوعًا، والشاعر هو الأب الشرعي للممنوعات. الشرطي لا يعرف الشعر. كان المنصف شاعرًا وهو لا يدري، بل هو شاعر لأنه لا يدري. وكان الشرطي الفرنسي يطرد القصيدة. صديقي علي هو الآخر شاعر. لا يجيد قراءة الممنوع ولا كتابته، فلم يكن من الشرطة إلا أن طردت القصيدة.

المنصف هو القصيدة الطريدة.

بدأ عريف الحفل يتكلم. لعله أحد «الشعراء الشباب» الذين سنستمع إليهم. أو لعله ناقدهم. ليس هذا مهمًّا، فالأهم أن المنصف تراءى لي خلف المنصة يقف في صمت مدهش، كأنه يعتزم الصلاة. غير أنه سرعان ما راح يهز كتفيه بسرعة مثيرة. كان العريف في واقع الأمر قد بدأ يقدم زملاءه وكأنه يستحضر دروس البلاغة في وصف الكنز المخبوء. وما إن انتهى من تقديم «الشاعر» الأول حتى كان قد استنفد المجلد الأول من استظهار كتاب «ذخيرة الإنشاء».

وانتشت نفسي محاولًا غض الطرف عن حركات المنصف وهو يهز كتفيه هزًّا متواصلًا دون تعب. حتى حين يسكت «الشاعر» استمر المنصف في هز الكتفين. وحتى حين بدأ العريف تقديم الشاعر الثاني لم يتوقف. ولكن النشاط البدني للمنصف لم يصرف أذني عن السماع ولا عيني عن الرؤية.

كنت قريبًا من باب الخروج، فأنا أفضِّل عادة الجلوس في الصفوف الخلفية. وسمعت فتاة تهم بالدخول مع رفيقاتها، ولكنها تقول بعد أن ألقت نظرة متعجلة على القاعة: إنها أمسية رجالية، فلا مكان لنا. مع ذلك دخلت، ومن المؤكد أنها اكتشفت كم كانت مخطئة. كانت القاعة شبه «كاملة العدد»، وكانت هناك قلة من البنات تناثرن بلا نظام حسب موعد قدومهن أو حسب رغبة من جاء معهن.

أغلب الظن أن الجمهور في أغلبه من الطلاب والطالبات ومن هواة الشعر والأدب وربما من محترفيه. كانت العيون الأنثوية كعيون الرجال، مثقلة بالهموم وأحيانًا بالوجه الراقد في صمت بليغ بين الرموش والأجفان. كان المنصف قد بدأ «يستريح» وينظر إلى العيون المتعبة من سهر بلا معنى أو من سهاد مليء بالمعاني، كأن العيون تحولت إلى مرايا.

وبدأ المنصف يتململ. رأى نفسه في القاعة ولم يرها في المنصة. رآها في النثر القاعد والقعيد والمتقاعد، ولم يشعر بها في «الشعر» الصارخ كأنه آلة تكبير الصوت، ولكن دون «صوت».

كان من الواضح أن الذين نراهم ونستمع إليهم شباب لا «الشعراء الشباب». وكان من الواضح أننا نقرأ منشورات وبيانات ضلت طريقها إلى الأحزاب أو المنظمات، وظنت أن «الشعر» هو بطاقة اللجوء السياسي الأكثر أمانًا.

ولكننا في الحقيقة خسرنا الشعر ولم نربح السياسة ... فالبيان السياسي أو المنشور له قواعده وقوالبه التي تهيئ له مناخ التأثير وإبلاغ الرسالة. وحين يلجأ البعض إلى «نظم» البيان السياسي، فإنه لا يتحول إلى شعر، وإنما إلى نثر عاجز عن التحقق السياسي. لذلك يفقد البيان أو المنشور جماهير الشعر والسياسة جميعًا.

وليس معنى ذلك مطلقًا، بطبيعة الحال، أنه لا علاقة بين الشعر والسياسة. العكس هو الصحيح. ولكن تنظيم هذه العلاقة يخضع للموهبة. بالنسبة للشعراء هي الموهبة الشعرية.

أكبر الشعراء يكتبون في السياسة، من نزار قباني شاعر «الحب» كما يُسمَّى إلى أدونيس شاعر «الميتافيزيقا» كما يُدعى، مرورًا بالكبار من أمثال البياتي وحجازي ودرويش فضلًا عن الراحلين من السياب ودنقل وعبد الصبور، جميعهم شعراء «سياسيون» بمعنًى ما ... هو المعنى الشعري، وليس المعنى الحزبي حتى ولو كان الشاعر منتسبًا لحزب من الأحزاب أو منتميًا لتيار إحدى العقائد.

السياسة في الشعر حقيقة. ولكنها في بوتقة الموهبة تنصهر لتصبح حقيقة شعرية.

وهذه كلها بديهيات. ولكن هذه البديهيات غابت عن شعراء دار ابن رشيق في تلك الأمسية التونسية الفاتنة. كانت جماهير الشباب في القاعة هي الفتنة بعينها، سواء بالتعليقات الهامسة أو الصاخبة لدرجة الخروج من القاعة. كان الانصراف قرب منتصف الأمسية قد أصبح ظاهرة، وراحت المقاعد تخلو. صفوف كاملة تعرت من الدفء بعد أن هجرها أصحابها. ولكن المنصف ظل صامدًا يتنقل بين المقاعد الخالية في قلق. كان ذهابه إلى فرنسا وعودته منها حكاية أطول وأعرض. وكان يعتقد مثلي أنه سيفهم القصة كلها في دار ابن رشيق. إخوته الذين لم يذهبوا إلى فرنسا ولم يطردوا منها، كانت لهم حكايات أطول وأعرض ... وقد جاءوا ليفهموا القصة أيضًا ... في دار ابن رشيق لا في دار أي حزب.

من زمن الشعارات المشرقية إلى زمن المترجمات المغربية كانت روح الشعر محاصرة، بحيث إن الزخم الشعوري والوهج لم يكن يجد لنفسه مكانًا فهرب.

وهرب المنصف أيضًا.

أقبل من المنفى الخارجي، وغيره أقبل من المنافي الداخلية ينشدون الانعتاق بالشعر، واللواذ بدهاليزه السرية بين الفردوس والجحيم، هناك في «المطهر» الغنائي، الدرامي، كما يشاء الشعراء. ولكن الشعراء ما كانوا هناك. كان الشباب حاضرًا وليس الشعر. باجتماع الشباب والشعر تقع المعجزة. ولكنها لم تحدث. كان هناك الحماس، الانفعال، والنوايا الطيبة ولكن القصيدة أفلتت. حملقت في أصداء الشعراء المشارقة وناحت ... حملقت في أصداء الغرب وشهقت. حملقت في اللافتات والسرادق والمظاهرة، وهربت.

وهرب المنصف أيضًا. كان مبهورًا بالألفاظ الحلوة، والموسيقى الناعمة، والصور الجميلة، وفي اللحظة التي يترتب بعدها وصول صاحبة الجلالة القصيدة يهرب الشعر، ويبقى المنصف وحيدًا.

كان يشعر على نحو ما بأن الجالسين في القاعة أكثر قلقًا من «الشعراء» فوق المنصة، وأكثر حساسية بما لا يقاس. لم تأتِ البنات بحثًا عن الحب في دار ابن رشيق. هن أصلًا عاشقات يضنيهن ذلك الجسر المعلق بين عيني المنصف وهو سائر بين حراسه إلى باب الطائرة. قبلها سأل بالهاتف: هل تعرف أين أسكن؟ كانت آخر كلمات قالها بالعربية. البنات أيضًا حضرن الأمسية ولم يسألن الشعر: هل تعرف أين نسكن، كيف نحب، أين نبكي، كيف نأكل، أين نهمس، كيف نبوح، أين أين أين، كيف كيف كيف؟ لم يسألن الشعر، لأنه خدعهن وهرب، فخرجن إلى شارع «باريس» ولم يكن هناك أيضًا. كان المنصف قد خرج هو الآخر، ها هو ذا يضحك بصوتٍ عالٍ، عيناه لا تضحكان، قلت لنفسي. أمطرت سماء تونس فجأة وما زالت الشمس طالعة، قلت إنها دموع المنصف أخيرًا.

ومنذ ذلك اليوم أو منذ تلك «الأمسية» لم أعد أراه، لأننا صرنا صديقين. لأنه راح يقرأ الشعر في أماكن أخرى وربما في أزمنة أخرى.

ولكني لا أستطيع أن أمنع نفسي كل يوم من التوقف في شارع باريس كلما خرجت من فندقي الذي يقع بالصدفة عند منتصفه، لا أمنع نفسي من التوقف عند دار اتحاد الكتاب التونسيين، وبعد خطوات قليلة عند دار ابن رشيق ... فيهما رأيت وسمعت وعشت لحظات أخرى عامرة بالخلق والإبداع والشباب. دخلت إحدى المرات اتحاد الكتاب دون دعوة. وكان الشعراء يلتفون حول مائدة حوار خصب. تساؤلاتهم وحيرتهم وعذاباتهم

العميقة تنعكس في صفاء العيون المشتاقة إلى المجهول. وفي مرة أخرى كانت دار ابن رشيق عنوانًا حيًّا على الشباب. مئات مئات يقولون الشعر دون نظم. يترنمون ويرقصون ويرتلون وينغمون قسوة الكون ومرارة الوجود في رؤى تكشف الحجب وتهتك الأستار.

ولم يكن المنصف هناك.

كان ما يزال على الضفة الأخرى يبحث عن قصيدة. لم يجدها فطردوه. قال: هذا ليس طردًا. إنها العودة إلى الينبوع. العودة إلى القصيدة.

في اليوم الأول من وصوله لم يجدها. إنه يسألني قبل أن أرحل: هل طردوها هي الأخرى، أم هو المطرود دومًا؟ أم القصيدة هربت لأنها لم تجد شابًّا بين الشباب يمنحها الدفء والحنان … وحين وصل المنصف — زينة الشباب — كان الوقت قد فات؟ وكلاهما الآن يبحث عن الآخر في متاهات الدجى، لعل الشعر يعود يومًا إلى الشباب ليخبره ماذا فعل المنصف بعد هروبه من دار ابن رشيق.

١٤ / ٥ / ١٩٨٤م

ليالٍ عربية على الطريقة التونسية

ليالي القاهرة كليالي بيروت أيام العز كليالي باريس، ساعات ممتدة حتى الصباح في المقاهي الشهيرة، تضم ألوانًا متباينة من التجمعات البشرية التي تمنح نهارها للعمل وليلها للحياة.

تونس، إحدى مئات العواصم التي لا تعرف الليل خارج الدار. يسهر التونسيون، ولكن في بيوتهم. لذلك، حين وفد المصريون واللبنانيون واللاجئون في باريس، لم تكن بانتظارهم مقاهي الفيشاوي أو ريش أو الأتيليه أو الهورس شو أو الإكسبريس أو الدولشفيتا أو كليني أو نوتردام أو جورج سانك. لم يكن أمامهم سوى التسليم للطريقة التونسية، وفي الحقيقة هي أكثر الطرق شيوعًا في العالم كله. بينما ليالي القاهرة وبيروت وباريس هي الاستثناء.

في الفندق قالت سيدة الجيل العملاق أمينة رزق: من أربعة جدران إلى أربعة جدران؟ لن أنتقل من هنا، ما دمنا سنذهب إلى بيت.

أقول لها: يا مولاتي، هنا لا توجد سوى المطاعم تسهر حتى العاشرة، لا توجد هنا أماكن عامة كالكازينوهات المصرية. والوقت شتاء. والمكان المغلق دافئ. والدار، أية دار، هي الأكثر دفئًا بين الأماكن المغلقة.

تصر على موقفها وهي تحملق في الفراغ: عام ١٩٢٨م أول مرة زرت فيها تونس. ولا تنسَ — توجه حديثها للوزير ابن سلامة — أن زكي طليمات هو الذي أسس المسرح التونسي.

يشاغب عليها المخرج المغربي أحمد الطيب: وعزيز عيد يا ست الكل هو الذي أسس المسرح المغربي.

يتلقف الكرة المخرج الجزائري مصطفى كاتب: وجورج أبيض هو أول من أسس المسرح الجزائري.

تفرح أمينة رزق فرحًا طفوليًّا. يقول لها البشير بن سلامة في مودة غامرة: لا تسافري الجمعة، فالوزير الأول يريد استبقاءك إلى يوم السبت لتكريمك أنت وعبد الله غيث. هناك جائزتان استثنائيتان لكما معًا.

تحمر وجنتا العجوز الشابة، ويبدو عليها الحياء لامعًا بتواضع حقيقي: شكرًا ولكني ملتزمة بموعد آخر في أثينا. شكرًا عميقًا، ولكني لا أستطيع.

تداعبها نضال الأشقر، جوهرة لبنان: ولكنك لن تذهبي يا أمي قبل أن تروي لنا قصة غرامك بيوسف وهبي.

يزداد احمرار خديها وترتبك نظراتها، تغمغم بصوت خافت وقد وقفت في مكانها تبحث عن طريق للهرب: مش صحيح يا نضال مش صحيح. أنا لم أحب رجلًا في حياتي. لا يوسف بك ولا غيره.

تمسك بها نضال ولا تدعها تفلت: هل يمكن لإنسان أو فنان ألا يحب؟ تجلس الست أمينة أخيرًا لتقول: نعم أحببت. أحببت مصر والمسرح وأنتم. ألا يكفي؟

لا. لا يكفي. الحب للإنسان هو دينامو الحياة، وللفنان هو الحياة ذاتها. تقول نضال وتشرح: أقصد الإبداع حين أقول الفن، فالثورة إبداع أيضًا. هناك فنانون يكتبون أو يمثلون أو يرسمون ولا يستحقون هذه التسمية لأنهم غير مبدعين. وهناك بسطاء لا يعون أنهم فنانون. رغم أنهم يبدعون كل لحظة.

كنا قد وصلنا بيت أحد الأصدقاء، حين قال كرم مطاوع: بلاش فلسفة يا ست نضال، المهم مفيش مسرح. منذ أكثر من عشر سنوات مفيش مسرح. هل هي صدفة أن بلادنا في جحيم؟ هل هي صدفة أن عُمر الجحيم ملازم لغياب المسرح؟

يسألني عبد الله غيث بغمزة تواطؤ: ما رأيك؟ أقول: كرم يبالغ، ولكن معه حق. يبالغ حين يقصر الأمر على المسرح، فالحقيقة أنه لا مسرح هناك ولا سينما ولا حركة ثقافية بالمعنى الذي كان أيام المجد.

تصرخ سناء جميل: أي مجد؟ هات لي نصًّا جيدًا أعطك مسرحًا جيدًا. لقد هربتم جميعًا، كُتاب المسرح والنقاد، إلى الخارج وتركتمونا وحدنا.

تكهرب الجو. تنظر سناء إلى فاروق القاضي: أنت مثلًا، أراك في لبنان في سوريا في الأردن في تونس التي أراها للمرة الأولى، ولا أراك في القاهرة، هل هذا معقول؟ هل هو صحيح؟ هل هو ممكن؟

أحاول الرد عبثًا. أحاول التأكيد لنفسي أننا لسنا في «ندوة»، وأن خطوط وخيوط الحوار سوف تتمزق دائمًا في جلسة «همشرية» كهذه. ولكن عبد الله غيث يبتسم مشيرًا إليَّ أن أستمر، فأقول: الستينيات لم تكن مسرحًا فقط. الستينيات كانت قطاعًا عامًّا وسدًّا عاليًا وتعليمها مجانيًّا. يكمل عبد المنعم القصاص: وكانت سينما وفنونًا تشكيلية وأدبًا. يعود الفنان القادم من عدن إلى حديقة البيت ليستأنف الشي و«ذكريات» جيل بدأت تتجمع في دخان الشواء ورائحته المخدرة. جيل يبرر نفسه، أم هو حزين حتى الموت؟ عبد المنعم الفنان المقاتل في بورسعيد عام ١٩٥٦م هو عبد المنعم الفنان المحاصر في بيروت ١٩٨٢م يقاتل بالريشة والقلم في «المعركة» التي يصدرها المقاتلون. أكثر من ربع قرن واللون الفضي يغزو الرأس المثقل بالحزن والأمل. هو الآن في عدن، في جبهة أخرى من نوع مختلف. وسنوات «الطليعة» على كتفيه رصيد ورمز لشعلة متوهجة لا تنطفئ.

فهمي حسين يترك الشواء ليأتيني بمفاجأة الليلة كلها: نسخة من «إصرار» ديوان الجيل. طبعًا، هو جيل الأربعينيات. وطبعًا هو إسماعيل صدقي باشا الذي وقف في مجلس الشيوخ صائحًا: هل قرأتم هذا الديوان؟ البلد في ثورة ونحن نثرثر، حكومة بيضاء وشعب أحمر. لقد صادرنا الشعر ويجب أن نصادر الشاعر. وقد نسي رئيس الوزراء أن كمال عبد الحليم كان مسجونًا بالفعل.

فاروق القاضي ينظر إلى سناء جميل في عتاب صامت. عندما كان أحد المسئولين يبحث عنه لدى شقيقه الضابط الحر جمال القاضي لمجرد أن عبد الناصر ذكر فاروق بالخير، وكان الشقيق يقول: عندما تريدون حبسه تجدونه بسرعة، وعندما تريدون ترقيته لا تجدونه على الإطلاق. فاروق القاضي وروز اليوسف وصباح الخير ولويس جريس زوج سناء. فاروق ترك الصحافة والسينما ورحل إلى فلسطين، إلى حركة المقاومة، أصبح فلسطينيًّا. من فاروق القاضي إلى طاهر الشيخ أي من أقدم الأجيال (خمسون عامًا) إلى أحدث الأجيال (خمسة وعشرون عامًا) كانت مصر حاضرة في قلب فلسطين، في قلب حركة المقاومة ... فطاهر الشيخ هو المقاتل المصري الشاب الذي بقي في خط الدفاع الأمامي من بيروت حتى الرحيل إلى تونس في سبتمبر ١٩٨٢م.

فاروق يعتب على سناء: إننا لم نهرب. لم نخرج من مصر. كنا داخلها أكثر من بعض الذين يعيشون على أرضها. ولكن عبد الله غيث يكاد يصرخ: صحيح، لكن عودوا

إلى مصر. عودوا الآن قبل غد. ليست هناك حركة مسرحية أو فنية أو ثقافية أو اجتماعية أو سياسية وأنتم خارج البلاد. أنتم بداخلها دائمًا، ولكن آن الأوان لعودة اللحم والدم والعظم، بأشخاصكم لا بد أن تكونوا معنا. لقد عاد أحمد بهاء الدين وعلي الراعي ومحمود السعدني، عظيم ولكن هذا لا يكفي. عودوا جميعًا. الخصوم أقوياء وحاضرون وبكثافة. أما نحن، فقليلون، بكُم نقوى، عودوا أيًّا كانت الظروف والنتائج. وليسجنوكم، فلستم ضيوفًا غرباء على السجون.

كان الحماس قد أخذ عبد الله إلى المنتهى. وكان الجميع صامتين في خشوع. سناء جميل اعتبرت موقف عبد الله غيث انتصارًا لها ... ولكنه سرعان ما أوضح نفسه بدرجة أقل من الغليان: أنا شخصيًّا سأموت من السينما والتليفزيون. أريد مسرحًا. قلت للمنصف السويسي حين فاتحني في الأمر إنني مستعد للتمثيل هنا. أريد خشبة يا ناس.

كرم مطاوع من الطيور العائدة بعد طول هجرة، يمسح جبينه أو يعتصره لا أدري. سنوات طويلة في الكويت والجزائر والعراق، سنوات مع سهير المرشدي وسعد أردش وتوفيق صالح ومحمد توفيق ونادية السبع وأحمد عبد الحليم وعايدة عبد العزيز وعشرات من ألمع نجوم مصر وأغلى كواكبها، شرقت بهم الأرض وغربت بهم الشمس في أرجاء العالم الواسع. برهنوا على أن جزءًا من قلب مصر وعقلها يهاجر، فليس السياسيون وحدهم أو الكتاب وحدهم، أو أساتذة الجامعات والأطباء والعمال والفلاحون والطلاب وحدهم، بل الفنانون من الروائيين والشعراء المسرحيين والسينمائيين والتشكيليين والموسيقيين، جميعًا من كل صوب واتجاه هاجروا إلى وطنهم العربي أو إلى أوطان الغرب والشرق. وطأة الانحطاط كانت عاتية. بالنسبة للبعض ما تزال. عاد البعض الآخر، وما زالت أغلبية الطيور مهاجرة.

يقول كرم بلوعةٍ أسيانة: كان «الحسين ثائرًا وشهيدًا» هو آخر أعمالي التي صادرتها الحكومة، حتى بلا تصوير. احتشد للعمل مائة وثمانون فنانًا من أكبر ممثلي مصر، أين هم الآن؟ بعضهم في رحاب الله، والآخرون لم يعودوا كما كانوا. أيامها رجوت الوزير أن يتكرم فقط بتصوير المسرحية لأرشيف الدولة، ولم يوافق. العمل لا يقاس بالزمن الذي انقضى في إنجازه بل في الأزمنة التي سبقته من عمري، ذلك كان أكبر أعمالي فأعدموه. خرجت من مصر، وحين عدت بعد سنوات من التعب والمرض والغربة الطاحنة، كان نصيبي أنا وسهير المرشدي أن أحرقوا المسرح بما فيه. كانت البروفات على المسرحية التي سأفتتح بها نشاطي الجديد قد تمت فإذا بهم يحرقون ليلًا كل شيء، كل شيء. ماذا

أفعل؟ هل أنا ممثل أم مخرج مسرحي؟ لا يغريني النجاح في التليفزيون أو السينما، لا يغويني التمثيل مهما تقلدت من أوسمة فأنا مخرج، كما أن عبد الله غيث ممثل، فماذا نفعل؟

كانت نضال الأشقر تستمع بصبر، لأن تجربتها تختلف. هذه البنت اللبنانية التي رضعت السياسة والنضال من طفولتها. أبوها أسد الأشقر يدخل السجن ويخرج فلا يجدها، لأنها تدخل السجن يوم خروجه. منذ سبع سنوات تعيش في الأردن. أول الحرب الأهلية ناضلت نضال، وإذا بالأمور تختلط، ولا يبقى سوى الحفاظ على النفس والقيم. نضال رمز المقاومة الوطنية في المسرح اللبناني، والمكافحة الجسور في الحياة اللبنانية، هي الأخرى هاجرت إلى عمان. تتأمل كلام المصريين بحوار صامت. تكابد الأهوال داخلها. عندكم سادات واحد، اثنان، عشرة، عشرون؟ أما نحن فالسادات يضاجع أحلامنا ويتنفس هواءنا، عشرات الألوف لا تستطيع التمييز بينها، من يكون السادات بينهم، يرتدون من الأقنعة ما يضلل الملائكة. ارحمونا، كفاية. صرخت، وكادت تبكي.

سناء جميل تتمزق بلا هوادة. تبرق عيناها وتهمس في أذن المثقفة السورية العاشقة لمصر والمكافحة الثابتة عن جمال عبد الناصر، ثريا متولي.

يقول محمد قناوي الذي أمضى نصف عمره في السجون والنصف الآخر في الصحافة: ما جرى لمصر ولبنان والمقاومة من هزيمة ٦٧ إلى هزيمة ٨٢ يفسر الأزمة كلها. تاريخيًّا، نشأ المسرح وازدهر في مصر وسوريا ولبنان راهنًا، تعاني هذه المنطقة الجغرافية ويلات أزمة تاريخية، من الطبيعي أن تنعكس على المسرح، والثقافة كلها.

أقول: يا سناء هانم، لم تكن المشكلة في أي يوم مشكلة نص جيد يبني مسرحًا. المشكلة بالضبط هي غياب النص الاجتماعي-السياسي الجيد أولًا. والجودة لا تعني أننا في الستينيات الذهبية، كما تقولون، كنا نعيش عصرًا زاهيًا ... كلَّا، فإلى جانب القطاع العام والسد العالي والتعليم المجاني والألْف مصنع، كان هناك الانفصال بين مصر وسوريا، وكانت هناك السجون والمعتقلات، وكانت هناك الهزيمة. من السلب والإيجاب. كان هناك نص اجتماعي-سياسي جيد، أي إنه النص الذي يوفر مناخًا جيدًا لازدهار الثقافة والفنون وفي مقدمتها المسرح.

حاولت سناء مقاطعتي، ولكني استمرأت الصمود: في الستينيات أغلقت إحدى القاعات ليلة عرض «المخططين» ليوسف إدريس، وفي الستينيات تمزقت أوصال مسرحية «العرضحالجي» لميخائيل رومان بأيدي الرقابة، وفي الستينيات حضر كبار الرسميين

مسرحية «الفتى مهران» لا لتهنئة المؤلف أو المخرج أو الممثلين، بل للتثبت من أنها لا تهاجم نظام الحكم. حدث هذا وأكثر في الستينيات، ولكننا في السبعينيات نلاحظ شيئًا آخر هو الموت المفاجئ لنصف كتاب المسرح واغتراب النصف الآخر إلى الداخل أو الخارج وهجرة كوادر الإخراج والتمثيل هجرة دائمة أو هجرة مؤقتة إلى عواصم النفط العربي.

وعندما لاحظت أن سناء جميل تستمع استطردت: لا بد من الاعتراف بأن تغييرًا اجتماعيًّا عميقًا حدث في مصر طيلة الخمسة عشر عامًا الماضية، كان من شأنه استحداث واستمرار مسرح نسميه حينًا بالتجاري، وهو في الحقيقة مسرح النظام الاجتماعي الطارئ. مسرح يلبي تحت شعارات التسلية والضحك احتياجات شرائح اجتماعية جديدة. هذا المسرح يستجيب لعصر «الانفتاح» الذي لا يحتاج لما نسميه خطأً بالمسرح الجاد، والمقصود هو المسرح الحقيقي. فالمسرح الجديد ليس أكثر من كباريه لا يحتاج لكرم مطاوع أو سعد أردش أو ألفريد فرج أو محمود دياب أو سناء جميل أو سميحة أيوب أو محسنة توفيق، ولا إلى نقاد المسرح الذين نسميهم جادين والمقصود أنهم أصلاء كعلي الراعي ولويس عوض. هؤلاء وغيرهم ممن كانوا يشكلون أعمدة «الحركة المسرحية» في الماضي، هم أيضًا جزء من نسيج اجتماعي-ثقافي ينتمي إلى ذاك الماضي. أما «حركة الكباريه» المعاصرة، فهي ابنة شرعية للانقلاب الاجتماعي الراهن والدائم منذ الهزيمة … ربما كان ميخائيل رومان أو نجيب سرور أو محمود دياب قد ماتوا غيظًا أو احتجاجًا، ولكن المؤكد أن زملاءهم الذين ما يزالون على قيد الحياة والذين لم يتركوا مصر أو عادوا إليها، ليس أمامهم وحواليهم من خيار سوى الصمت أو اللهاث وراء الإذاعة والتليفزيون والسينما والفيديو وبقية منجزات عصر النفط. هو نفسه عصر الانفتاح، هو كذلك العصر الأميركي-الصهيوني.

جاءني الصوت الهادئ من بعيد: هه … بدأنا … كنا نتكلم في الفن، وسنقلبها سياسة … يا ساتر استر.

وكان صوت الديك قادمًا من الأفق مع تباشير الفجر، فقالت صاحبة الصوت: وسكتت شهرزاد عن الكلام المباح.

اعترضت نضال الأشقر في همس: لننتظر حتى يصيح الديك مرة ثانية وثالثة، وبعدها سنبكي بكاء مرًّا.

١٩٨٣م

الضمير الغائب عن الحركة الأدبية المعاصرة

١

هل يمكن النظر إلى «حاضر» مؤتمرات الأدباء العرب، بغير النظر إلى حال الأدباء العرب أنفسهم؟ وهل يمكن النظر إلى «أوضاع» الأدباء العرب بمعزل عن النظر في حال الأدب العربي نفسه؟

إنها، إذن إشكالية مركبة، وليست مشكلة بسيطة … فليس المطلوب، ونحن نناقش مؤتمرات الأدباء العرب أن نتساءل عن موازنة الاتحاد العام أو مطبوعاته أو مبناه أو غير ذلك من «نتائج»، فالأهم أن نسأل أولًا عن البشر، أي عن أعضاء الاتحاد، بل وعن الأدباء الذين ليسوا هم بأعضاء في هذا الاتحاد. ثم نسأل ثانيًا عن الإنتاج الأدبي الذي يفترض في الاتحاد أنه الجهة المكلفة بحمايته وتنظيم وصوله إلى الناس.

في محاولة الجواب على السؤال الأول نقول: إن حال الأدباء العرب المعاصرين من أبرز علامات «الانحطاط» الذي وصلت إليه الأمة العربية المعاصرة. أولئك الأدباء الذين وصلوا إلى أرفع المراتب في السلطة السياسية للدولة العربية الراهنة، وأيضًا أولئك الذين حصلوا على أرفع الجوائز المادية والمعنوية من الدولة، لا يقيمون الدليل على أن حال أدبائنا قد ارتقى عما كانت عليه الأمور منذ نصف قرن أو أنه ارتفع إلى ما أضحت عليه الأمور في بعض أقطار العالم الحديث.

إن «أهمية» الأدباء الذين يعملون وزراء أو مديرين أو وكلاء وزارات أو نواب مديرين، ليست نتيجة كونهم أدباء، بل على الرغم من كونهم أدباء. إنهم كأعضاء في أحزاب أو هيئات سياسية أو طوائف دينية أو أعراق أو مذاهب أو قبائل أو عشائر، يصبحون أعضاء في الحكومة أو المعارضة، أي الحكومة الأخرى. وهم بمراتبهم السياسية وحدها يفرضون لأنفسهم وضعًا أدبيًّا موازيًا لا علاقة له إطلاقًا بحقائق الأوضاع الأدبية.

كذلك الحال في أمر الجوائز الأدبية التشجيعية والتقديرية وما استجد لها أسماء ... فبالرغم من أنها كالوظائف العامة تعطى أحيانًا لمن يستحقها بالفعل، إلا أنها حينذاك تصبح كالحق الذي يراد به الباطل ... فكما أنه من الصعب الفصل التام بين كتابة أي أديب والمنبر الذي يكتب فيه، كذلك من الصعب الفصل بين الجائزة والدولة، وبين الوظيفة والدولة.

وليس معنى ذلك بالقطع أن يرفض الأديب الجائزة أو يقاطع الوظيفة، فهذا الموقف الدونكيشوتي لا نتيجة عملية من ورائه. ولكن المطلوب فقط هو ألا تتحول الوظيفة أو الجائزة إلى «معيار» يشارك في صياغة الحياة الأدبية العربية. ومن معالمها الرئيسية مؤتمرات الأدباء العرب.

ولكن الحقيقة، للأسف البالغ، هي أن الاتحادات الفرعية للأدباء في عواصم الوطن العربي هي امتدادات عضوية لوزارات الثقافة والإعلام في أقطار هذه العواصم. أي أن تشكيل هذه الاتحادات، في الأغلب الأعم، هو حاصل جمع الوظيفة الإدارية أو السياسية وجائزة الدولة.

كان تشكيل «الاتحاد» في زمن مضى، إنجازًا مهمًّا، ولكنه تحول مع الأيام إلى ديكور يخفي حضور الدولة ... فإذا كانت الدولة في زمن ما ومكان ما من الدول التي توصف بالوطنية والتقدمية، فإن الاتحاد يصبح بالتبعية وطنيًّا تقدميًّا، وإذا كانت الدولة من الدول التي توصف بالرجعية أو المحافظة أو المعتدلة، فإن الاتحاد يصبح على هيئتها ومثالها. وأحيانًا تصل الأمور إلى حد أنه إذا كان وزير الثقافة أو الإعلام وطنيًّا وتقدميًّا، فإنه يطبع الاتحاد بطابعه وإذا لم يكن، فإن الاتحاد بدوره لا يكون.

إن «الانتخابات الحرة» لاتحاد الأدباء في بعض الأقطار تعني تقدم الحزب الحاكم بقائمة من تمريرها بموافقة الأدباء من أعضاء الحزب عليها. وقد رفضت أن أصدق ما قيل لي من أن رئيسًا لأحد الاتحادات أجرى تحقيقًا بنفسه مع بعض زملائه الأدباء الذين لم يعطوا أصواتهم للقائمة المتفق عليها. وكانت نتيجة «التحقيق» أن تأثر الوضع الحزبي والسياسي لهؤلاء الأدباء، وما يعنيه ذلك ضمنًا في علاقتهم بالدولة.

رفضت أن أصدق أن أديبًا ما يرضى لنفسه أن يكون «محققًا» في ضمائر زملائه وهم زملاء في مهن يمكن تسميتها «بحرفة الضمير».

كذلك رفضت أن أصدق ما قيل لي في بلد آخر تصادف أن أحد مندوبيه إلى منظمة سياسية عربية ممن يحترفون الأدب. إنه في مجال الثقافة رجل يحترمه الكثيرون: لذلك لم أصدق أنه كتب في أحد زملائه تقريرًا للسلطة العليا في بلاده. باسم الانضباط الحزبي

كتب هذا التقرير في زميله، فكان أن ترقى الأديب السياسي في السلَّم الوظيفي للحزب والدولة، واختفى الآخر نهائيًّا. ولما سألت عن السبب قيل لي إن الأديب المشار إليه يعتقد أن رئيس الوفد المذكور قد حجب عنه إحدى الجوائز. والحقيقة غير ذلك؛ فقد كان وزير الثقافة هو الذي حجب الجائزة.

وهكذا؛ فقد رفضت أيضًا أن أصدق ما قيل لي في بلد ثالث، من أن كاتبًا مرموقًا اعتذر عن تولي منصب رفيع في الحكومة، فما كان من اتحاد الأدباء في بلده إلا أن أسقطه من عضوية الهيئة الإدارية في أول انتخاباتٍ تلت رفضه للمنصب.

وبالرغم من أننا نسمع وأحيانًا نرى في بعض الدول أنه يمكن لحزب المحافظين مثلًا أن يكون في الحكم بينما تكون نقابة الصحفيين أو اتحاد الكتاب في هذا البلد من أهل اليسار. إلا أننا في وطننا العربي نلاحظ الانسجام المطلق بين الحكم والاتحاد والنقابة وكل شيء، فإذا كان أهل النظام من أنصار السيرك السياسي، فإنه يتعين على جميع الأدباء أن يكونوا بهلوانات، وعلى جميع الاتحادات أن تكون من أنصار البلياتشو حسن الحلو، وعلى جميع النقابات أن تجلب السباع لحراسة أعضائها.

ولقد رفضت التصديق رفضًا مطلقًا، حين قيل لي في بلد عربي آخر يؤمن حُكامه بالمذهب التعادلي، أن نقاد الأدب هناك يجتهدون في تأسيس عِلم جمال جديد يدعى «علم الجمال التكاملي»، الأمر الذي سيضحك علينا العالم، ويبكي منا القراء.

ولكن الضحية في جميع الأحوال، هم الأدباء أنفسهم. لا أقصد هؤلاء الذين لا يرفضون الوظيفة ولا يقاطعون الجائزة، وإنما أقصد هؤلاء الأدباء الذين لا حول لهم من حزب ولا قوة من حكومة أو قبيلة أو عشيرة أو طائفة أو عصبية أو وظيفة أو جائزة. وهم للأسف الفاجع غالبية الأدباء العرب. أكثرهم لا يذهب أصلًا إلى انتخابات اتحاد الأدباء ولا يعرف موقعه ولا يسمع عنه. بعضهم يعرف عنوان السجن، والبعض الآخر يعرف عنوان المستشفى العقلي، والبعض الثالث يعرف عنوان الكحول أو الحشيش، والبعض الرابع يعرف عنوان المنفى، والبعض الخامس يعرف العنوان السري تحت الأرض، والبعض السادس يبيع قوته ليشتري الرصاصة قبل الأخيرة ليضرب بها نصب الجندي المجهول، والبعض السابع يبيع أطفاله ليشتري الرصاصة الأخيرة فيطلقها على نفسه.

هؤلاء هم جميعًا أقلية الأغلبية، أي أولئك النادرون الذين يتركون لنا في قصص حياتهم وموتهم أخطر القصائد والتراجيديات التي تروي حكاية عصرنا ومأساة جيلنا. ولكن أكثرية الأغلبية لا نعرفها، يكتبون ويكتبون ويكتبون، أفضل منا جميعًا ألف

مرة، أنقى وأنبل وأجمل من كل كتاباتنا. ويكتفون بقراءتها للأصدقاء في البيوت أو المقاهي. وأحيانًا يتشجعون فيستدينون وينشرونها على حسابهم في ورقٍ فقير وطباعة أفقر ويوزعونها بأيديهم على المعارف وأبناء السبيل. هؤلاء لا يعرفون اتحاد الأدباء، ليسوا أعضاء في الحزب أو الحكومة أو الجائزة أو القبيلة أو السجن أو المستشفى. إنهم الهامش المجهول في كِتاب معلوم. ولكن اتحادات الأدباء لا تعرفهم، ولا علم لها بالكتاب ولا بهوامشه ... فقد تحولت هذه الاتحادات، أو أنها نشأت منذ البداية، كدوائر رسمية في إدارة الدولة.

كان لبنان هو الاستثناء لزمن يطول. كان اتحاده الأدبي منبثقًا عن الحركة الحية للأدباء وعن الحياة الحقيقية للأدب. ولم تكن صدفة أن اتحاد الكتاب اللبنانيين هو الذي انفرد طيلة مرحلة تاريخية بالدفاع عن حرية الفكر والتعبير للأدباء ولغيرهم. الحر وحده هو الذي يدافع عن الحرية لنفسه وللآخرين. ولم تكن صدفة كذلك أن لبنان دون غيره هو الذي كان منبر الثقافة العربية الحقيقي بكافة المعاني ولكل الاتجاهات. كان منبر النشر والمؤتمرات واللجوء. وهو المنبر الذي نفتقده افتقادًا كليًّا إذا ضاعت بيروت بالهيمنة أو بالتقسيم ... فلا بديل لهذا المنبر خاصة في ظل احتجاب مصر. وليست الهجرة إلى نيقوسيا أو روما أو باريس أو لندن إلا تعبيرًا صريحًا عن غياب البديل.

فأين مؤتمر الأدباء العرب من هذا كله؟

يجب أن يكون هناك أدباء أولًا. قبل أن نناقش الأدب والقومية العربية أو الأدب والإمبريالية أو الأدب والألسنية والبنيوية والصهيونية. يجب أن يكون هناك أدباء قبل أن نناقش لمن يكتب الأديب أو الأدب والمجتمع، أو أهداف الأدب وغير ذلك من موضوعات بالغة الأهمية. ولكنها تفقد أهميتها فورًا إذا لم يكن هناك أدباء.

وطبعًا الأدباء موجودون، ولكنهم بمعنى آخر غير موجودين. فما دامت هناك قصة جديدة وقصيدة جديدة ومسرحية جديدة ودراسة نقدية جديدة، فإن الأدباء والنقاد موجودون، ولكن ظهور هذا العمل الأدبي أو ذاك لا يعني تمامًا أن الأديب موجود. قد تكون دلالته الوحيدة أن الجائزة موجودة أو المستشفى، قد تكون الوظيفة أكثر وجودًا أو المنفى. أما الأديب، ككائن إنساني له نشاطه النوعي الخلاق في المجتمع والعصر، فإنه موجود في أرجاء كثيرة من العالم، ولكنه نادر الوجود في وطننا.

«على المثقف العربي أن يكون غنيًّا جدًّا وأن يكون لامباليًا جدًّا حتى لا يجوع أو يمرض أو يسجن أو يجن أو يموت.» هكذا تقول إحدى الشخصيات الروائية ... ترى ما الذي عاناه كاتبها لدرجة الإفصاح بهذه الكلمات القاسية؟

لنسأل الاتحاد العام للأدباء العرب، وهو كما نفترض الجسم الأدبي الشرعي. سيقول — إذا صدق — إنه حاصل جمع الاتحادات الأدبية الرسمية. وحاصل جمع الإمكانيات العربية الرسمية. وحاصل جمع القرارات والتوصيات الرسمية. يستطيع أن يقدم أيضًا كشف حساب رسميًّا.

كشف الحساب سيقول إن الاتحاد العام له مبنى فاخر في دمشق يتسع لجميع الأدباء العرب، وإنه يصدر مجلة دورية تتسع لأقلام كل العرب، وإنه يدعو إلى مؤتمر عام كل سنتين يحضره العشرات من الأدباء العرب. وماذا يستطيع الاتحاد العام أن يفعل في مثل هذه المؤتمرات أكثر من تنظيم الندوات الدراسية والأمسيات الشعرية وتعريف الأدباء بعضهم ببعض.

فعلا، ماذا يستطيع؟

«من» هو أولًا الذي يستطيع ولا يستطيع؟ إن تحديد هوية الاتحاد العام والمؤتمرات المنبثقة عنه، هو الذي يحدد لنا المطلوب منه وهو الذي يحدد لنا الإنجازات أو التقصير.

ولعلنا في السياق حددنا تقريبًا هذا الاتحاد وتلك المؤتمرات بأنها نوع من الامتداد العضوي للحكومات العربية، ولكنه الامتداد التابع لا الشريك. إن الاتحاد العام للأدباء العرب ليس انعكاسًا مثلًا لجامعة الدول العربية، فهذه الجامعة رغم كل سلبياتها، فإنها بالفعل حاصل جمع الإمكانيات العربية الرسمية، أما الاتحاد العام للأدباء العرب فوضعه يشبه وضع أي اتحاد فرعي في بلده، لا حول له ولا قوة سوى التصفيق أو برقيات التهاني. والتصفيق لا يكون بالضرورة بالأيدي، وإنما بالأقلام في الأيدي، وبرقيات التهاني لا تكون دائمًا بواسطة مصلحة التلغراف، وإنما بوساطات ومصالح لا حصر لها ولا عد.

ومن الطريف أو المأساوي أو الاثنين معًا أن دستور الاتحاد العام يؤكد استقلالية هذا المنبر عن الأنظمة والحكومات. ولكننا في الحقيقة لم نحظَ برؤية وفد يختلف مع حكومة بلاده أو أن عضوًا في وفدٍ اختلف مع وفد بلاده متفقًا في نقطة أو أكثر مع أعضاء آخرين في أقطار مختلفة. لم يحدث ذلك. في الاستراتيجية والتكتيك لا خلاف بين أي وفد وحكومة بلاده ولا اختلاف بين عضو وآخر في الوفد الواحد. هكذا تحول الاتحاد العام للأدباء العرب إلى مبنى وكلام على الورق. وهكذا تحولت مؤتمرات الأدباء العرب إلى مظاهرة سياسية في أحسن الأحوال وفرصة سياحية في مختلف الأحوال.

وهي حالة محزنة، سواء بالمقارنة إلى «النوايا» القديمة عند نشأة «التجمع» الذي دعت إليه جمعية لبنانية منذ ثلاثين عامًا، أو عندما تأسس «الاتحاد» برفقة النهوض القومي للعرب في العقد الذهبي بين أواسط الخمسينيات وأواسط الستينيات.

أما مناقشة الواقع الأدبي بشرًا وإنتاجًا للبشر، فلا مكان لها على الإطلاق في أي مؤتمر. والنتيجة؟

هي السقوط الشنيع لمؤتمرات الأدباء العرب في وهاد المكاسب الصغيرة والتشرذم والتبعية الرخيصة. ولا يعود أمام الأديب العربي الجاد أو الشريف إلا الانزواء، سواء أكرهوه على الذهاب للمؤتمر أم أنه كان حسَن الحظ فلم يطلب منه أحد شيئًا. وفي الحالين يشعر الجمهور بأن هناك مؤتمرًا مهمًّا في عاصمة بلادهم إذا عقده النجارون أو الباعة المتجولون، ولا يشعر هذا الجمهور نفسه بأي شيء إذا أخطأ أحدهم وقال إن هناك مؤتمرًا يعقده الأدباء العرب.

٢

مع احترامنا الكامل للقول بأن الآداب والفنون هي من إحدى الزوايا انعكاس للواقع الاجتماعي، فإننا نحترم أيضًا الرؤى المختلفة لعملية الانعكاس هذه … حيث يمكن للفن والأدب أن يعكسا الواقع عموديًّا أو أفقيًّا مستقيمها أو مقلوبًا باطنًا أو ظاهرًا، حسب طبيعة الجنس الأدبي والفني والبيئة التي أثمرتها والمرحلة التاريخية التي احتضنتها، والفنان أو الأديب المبدع بكل ما يشتمل عليه من خبرة وموهبة وثقافة.

ومعنى ذلك أن عصرًا قيصريًّا في روسيا لم يحُل دون ظهور أدب عظيم كتبه دوستويفسكي وتولستوي وتشيخوف، بينما نلاحظ على العصر الثوري في الاتحاد السوفيتي، أي منذ بداية الثورة الاشتراكية إلى اليوم أن أعمالًا نادرة هي التي عكست تعقيدات الواقع الاجتماعي الجديد في نماذج فنية رفيعة المستوى … فالانعكاس لا يعني مطلقًا أن الأدب «مرآة»، وإلا كانت العدسة الفوتوغرافية هي أعظم الأدباء والفنانين قاطبة.

أمهِّد بذلك إلى القول بأن الواقع العربي السائد منذ سنوات (لنقل الخمسة عشر عامًا الأخيرة) قد انعكس في الآداب والفنون انعكاسًا تناقضيًّا. أي أن الكم والكيف الأدبي والفني في هذه المرحلة يتناقض إلى حد كبير مع طبيعة الحقبة التاريخية الاجتماعية المعاصرة.

ولما كنا نعلم سلفًا أن الواقع الاجتماعي السائد هو نفسه ليس شيئًا منسجمًا موحَّدًا متسقًا، بل يشتمل على تناقضات عديدة، فإننا نقول إن سمات «الانحلال» الطاغية على سطح هذا الواقع لا تخفي الصراع الضاري في الأعماق مع ملامح أخرى نقيض هذا الانحلال. ولقد استطاع قِطاع لا بأس به من الأدباء أن يبصر هذا الصراع وأن يدرك هويته وأن يمسك بأطرافه وأن يتحاور معه في إطار «النوع» الأدبي المختلف جذريًّا عن

أية نشاطات إنسانية أخرى كالسياسة أو علم الاجتماع. إنه قد يحتوي أو يستوعب هذه الظاهرة أو تلك من الظواهر السياسية أو الاجتماعية، ولكنه لا يستحيل وثيقةً سياسية أو تقريرًا اجتماعيًّا إلا عند «الأدباء» عديمي الموهبة الذين لا يستحقون هذه التسمية.

من هنا أكرر أن الواقع الأدبي العربي المعاصر قد عكس واقعنا الاجتماعي ولكنه انعكاس التناقض أو التقاطع. وسوف يؤرخون في المستقبل لهذه الظاهرة كأنها إحدى العجائب؛ إذ كيف تأتي للتفسخ والانحلال والبطش والفساد والتقهقر الذي بلغ الذروة المأسوية في الفترة ما بين أيلول الأسود عام ١٩٧٠م وأيلول الأسود عام ١٩٨٢م أن «يثمر» مرحلة خصبة من مراحل الازدهار الأدبي؟

لقد سبق أن قلنا إن المناقشة الأمينة لمؤتمرات الأدباء العرب تستدعي تحليلًا أمينًا كذلك لواقع الأدباء العرب ثم واقع الأدب العربي. ولعلنا لاحظنا أن واقع الأدباء العرب هو إحدى الصور المباشرة للواقع العربي الشامل، فكيف — مرة أخرى — يثمر هذا الواقع وهؤلاء الأدباء واقعًا أدبيًّا مغايرًا؟

ومن حق الناس جميعًا أن يستفسروا أولًا عما إذا كان الفرض صحيحًا، أي هل صحيح أن آدابنا في الحقبة المشار إليها تتسم بالازدهار؟ وإذا كان الأمر كذلك، فما هو وجه الاتهام للاتحاد العام للأدباء العرب أو مؤتمرات هذا الاتحاد؟ إلا يستحقان التهنئة على هذا الخبر الجميل؟ لنحاول الجواب على السؤال الأول هكذا:

- أن «موجة جديدة» — ولا أقول جيلًا جديدًا — قد تبلورت في أحد أخطر مجالات الخلق الأدبي، هو الفن الروائي، خلال الفترة التاريخية المذكورة.
- أن قائمة تضم أعمال — ولا أقول أسماء — غالب هلسا وعبد الرحمن منيف ورشاد أبو شاور ورشيد أبو جدرة ويوسف حبشي الأشقر وغادة السمان وسحر خليفة وجبرا إبراهيم جبرا وهاني الراهب وصنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني ومحمد البساطي وإدوار الخراط وعبد الحكيم قاسم وغسان كنفاني وحليم بركات وإبراهيم عبد المجيد وعبده جبير وحنان الشيخ ومجيد طوبيا ... هذه «الموجة الجديدة» التي أنقذت الرواية العربية من توقف هذا أو ذاك من «الرواد» قد عاصرت وما زالت تعاصر الواقع العربي البشع والمنحط، ولكنها معاصرة التقاطع والتناقض، لا معاصرة التشابه والانسجام. بفضل هذه الموجة لم تتوقف الرواية العربية عند «أعتاب» الرواد الذين توقفوا بالتكرار وإن سودوا آلاف الصفحات. ولم يكن ذلك إطلاقًا بفضل الاتحاد العام للأدباء العرب، ولا بفضل مؤتمراته الدورية ... بل العكس، في تناقض مع هذا الاتحاد وتلك المؤتمرات.

- أن الاتحاد المذكور لا يستطيع الزعم بأنه أسهم على أي نحو في بلورة هذه «الموجة الجديدة» أو دعمها أو تمهيد الطريق أمامها. بل لقد كان التكوين المحافظ وأحيانًا الأمي لكثير من هياكل الاتحاد والمؤتمرات عقبة حقيقية بمواجهة عناصر التجديد الفكري والفني في الأدب الروائي الصاعد.
- لقد استعاد الأدب — في الفترة ذاتها — أهميته التي فقدها لأمد طويل في وسائل الإعلام، فأمست الصفحات الثقافية في الجرائد اليومية والمجلات الأسبوعية من معالم «الجدية» و«الرواج» لأية صحيفة. وبالرغم من أن هذا الطابع الكمي لازدهار الأدب ينطوي على قدر هائل من السلبيات، فإنه يشتمل أيضًا على قدر من الإيجابيات: بعودة القصيدة والقصة والرواية المسلسلة والمقال النقدي لأن يصبح من الغذاء الشعبي شبه اليومي للقراء. والأدب لا يصل إلى هذه الدرجة من الأهمية إلا إذا التصق التصاقًا حميمًا بهموم القطاعات العريضة من البشر، وارتبط ارتباطًا وثيقًا بمشاكل زمانهم وأزمات وجدانهم وتجليات عقولهم. كذلك فإن الأدب لا يبلغ هذا المستوى من الذيوع والانتشار إلا إذا تفاعل مع وسائل الاتصال تفاعلًا عميقًا، فيأخذ من الصحافة ويعطيها على الصعيد البلاغي والبياني وأدوات التعبير وبنى الدلالات.
- أن هذه «الأهمية البالغة» التي استعادها الأدب في الآونة الأخيرة تعكس ازدهارًا لا شك فيه، لا يرجع بشأنه الفضل إلى الاتحاد العام للأدباء العرب، بل إلى الصحافة العربية، ولا يعود الفضل فيه إلى مؤتمرات الأدباء العرب، بل إلى الملاحق الثقافية والمجلات الأدبية التي تزيد من ناحية الكم على المائة مطبوعة شهرية أو دورية يملكها الأدباء أنفسهم أو بعض الجمعيات الخاصة أو دور النشر غير الحكومية. ومن المفارقات التي لا تحتاج لعناء كبير، أن المائة مجلة ثقافية التي نشير إليها لا علاقة لها بالكم الهائل من مجلات وزارات الثقافة والإعلام التي يبتعد عنها الأدباء في الأغلب الأعم.
- أن جيلًا بل أجيالًا من الشعراء الكهول والشباب بدءوا مسيرتهم من الستينيات إلى الثمانينيات، أي أنهم شعراء المرحلة التي نتكلم عنها، قد غيروا الكثير من الشوائب والثوابت والرواسخ التي لم يستطع «الرواد» إزاحتها من الطريق، لانشغالهم أساسًا بالرؤى الجديدة. وربما لا تكون الأجيال الجديدة قد جددت في هذه الرؤى لانشغالها أساسًا بحسم المعركة نهائيًّا لمصلحة «الجديد». من أمل دنقل إلى حسن طلب في مصر، ومن ممدوح عدوان وأحمد دحبور ومريد

البرغوثي وسليم بركات إلى محمد علي شمس الدين ومحمد العبدالله وحسن العبدالله وعباس بيضون وشوقي يزيع في المشرق وعلي الفزاني ومحمد الشلطامي وعبد اللطيف المسلاتي وأحمد حمدي وعمر أزراج وعبد العال رزاقي والمنصف الوهايبي ومحمد الغزي وآدم فتحي ويوسف رزوقة وأحمد المجاطي ومحمد بنيس ومحمد الأشعري في المغرب، موجات إثر موجات من المبدعين الجدد الذين تخرجوا في السجون والمعتقلات والمستشفيات وميادين القتال مع العدو أو الحرب الأهلية.

ولا حاجة بنا إلى تعداد المنجزات التي حققها هؤلاء وغيرهم في حقل الشعر بل لا حاجة بنا إلى رصد هذه المنجزات في القصة القصيرة أو المسرحية أو النقد أو الرواية لأن الازدهار الكيفي الذي يتناقض مع عصر الانحطاط يتضح بلا جدال في العلامات التالية:

(١) تعريب الأدب، حيث لم تعد هناك رواية مصرية خالصة كما كان الشأن حتى الأربعينيات والخمسينيات، وإنما أضحت هناك رواية عربية في العراق أو في الكويت أو في تونس أو في ليبيا. انعكست الحروب الواحدة والتخلف المشترك والعذابات الجامعة، على البنى الفكرية والجمالية للأدب، فأمسى الطابع القومي العربي عنصرًا تكوينيًّا لمرحلة جديدة في تاريخ هذا الأدب، تتضاد جذريًّا مع مرحلة التفتت الإقليمي والطائفي التي تنخر في الواقع العربي المعاصر.

(٢) شعبية الأدب في المسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما، بإخراج القصص والقصائد والروايات والمسرحيات إخراجًا يصل بهذه الأعمال الراقية إلى السواد الأعظم من الجماهير عبر الوسائط المنسجمة مع مستواها الثقافي. هذه الشعبية للأدب والأديب تتناقض كليًّا مع الرقابة والإعلام الرسمي والأمية الساحقة، تتناقض أيضًا مع انعكاسات واقع التجزئة حيث يعامل الكتاب أو المجلة كالمخدرات أو السلاح أو أية ممنوعات يتاجر بها المهربون.

(٣) حل معادلة التراث والعصر المستعصية على الفكر السياسي والاجتماعي حلًّا يصل بين جذورنا وعصرنا وصلًا فكريًّا وجماليًّا قويًّا لا يعتمد التوفيق أو التلفيق. أكثر أعمالنا الأدبية نجاحًا بمختلف معايير النقد الأدبي. من اليسير ملاحظة هذه الظاهرة الجديدة التي لم يتح لها أن تنتشر في الأزمنة الإقليمية للآداب العربية، لأن جوهر هذه الأزمنة كان التوفيق الذي ينتهي به التلفيق إلى الهزائم والسقوط رغم الالتماعات

والومضات والوثبات الجزئية على طول الطريق. أما التركيب الذي ينهي الفصام العقلي والشعوري، والذي ينهي الفجوة المزيفة بين الماضي والحاضر والمستقبل، فإنه أحد أخطر المكاسب التي يربحها الضمير العربي المعاصر، وهو يئن تحت وطأة السلفية الكاسحة من جهة، أو الاغتراب الفاجع من جهة أخرى، وما يفرزانه من فصام جماعي في الشخصية العربية بازدواجها أو عدميتها.

إن هذه الانعكاسات الحية في أدبنا المعاصر تؤكد المفارقة المؤسية بين الازدهار الأدبي والانحطاط الواقعي. ونطرح السؤال عما إذا كان الاتحاد العام للأدباء العرب من أسباب الازدهار أم إنه يشكل أحد طرفي المفارقة المأساوية، أي أنه أحد مظاهر الانحطاط العربي.

في هذا الصدد لا بد من احصاء بعض التحديات والسلبيات الجاثمة فوق صدر الحياة الأدبية العربية الراهنة:

(أ) فالأدب لم ينجُ من عصر النفط العربي، سواء بالكم الهائل من المنابر الثقافية والإعلامية التي جعلت الطلب أكثر من العرض، أو بفرض أصحاب رأس المال أذواقهم وقضاياهم على الساحة الأدبية.

لقد أدت زيادة الطلب على العرض إلى زيادة الأسعار لنشر الأدب زيادةً غير متوازنة مع الغلاء العام، بل إنها جعلت من الأدب سلعة تفوق في أهميتها المواد الاقتصادية أو الاجتماعية أو السياسية الأخرى. ومن ناحية ثانية كان لا بد من غلبة الكم على الكيف، لاحتياج الفراغات إلى الحشو، والصفحات البيضاء إلى الحروف السوداء.

ومعنى ذلك بوضوح أن الآثار النفطية القاتلة للأدب، تركزت في «إثراء» مفتعل وقصير الأجل لبعض الأدباء الموهوبين الذين راحوا «يفصلون» أعمالهم بمقاسات النفط السياسية أو الاجتماعية أو حتى الفنية. وكان من هذه الآثار أيضًا أن تكاثرت أعداد غير الموهوبين وزاحموا أصحاب المواهب مزاحمة من شأنها خلط الحابل بالنابل سواء بتمييع المعايير الأدبية أو بفقدانها أصلًا أو بتزييف معايير «جديدة» لا علاقة لها بالأدب والفن.

والمغزى الآخر هو الاكتشاف المفاجئ لأهل النفط أنهم يملكون آبارًا وكنوزًا من الأدب والجمال لم يتعرفوها من قبل، فيفرضون أسماءً لا علاقة لها بالموهبة أو الفن، وإنما لها علاقة بالأرصدة والودائع في المصارف الأجنبية؛ لذلك فهي ترى أن لها «الحق» في الكتابة، ومن ثَم فهُم «يكتبون» فوق رءوسنا بالأسياخ ما تقشعر له الأبدان.

(ب) والأدب لم ينجُ من عصر البطش والقهر والطغيان … لذلك فهو يلجأ إلى نقيضَين ينتهيان بخاتمة واحدة. بعض الأدب يطلب حق اللجوء السياسي أو العرقي أو

الطائفي إلى الرموز. ولا تولد نتيجة ذلك مدرسة رمزية في الأدب العربي المعاصر. ليس لدينا أدب رمزي، بل عندنا أدب التورية والكناية والاستعارة. وهو أدب سهل، مخنوق العصارة، عقيم. كذلك يطلب بعض الأدب حق اللجوء السياسي إلى العقيدة الفكرية وشعاراتها، فلا تعود القصص والقصائد والمسرحيات أكثر من منشورات «ثورية» لا تسمع عن الفن من قريب أو من بعيد.

ويبدو لنا الأمر كما لو أننا بصدد اتجاهَين متناقضين أحدهما غامض ومعقد، والآخر واضح ومباشر. يستطيع النوع الأول أن يبرر نفسه بأنه «عصري» وأن الغموض هو سمة العصر الرئيسية نتيجة القلق وإخفاق العلم في إنقاذ البشرية. ويستطيع النوع الثاني أن يبرر نفسه بأنه يخاطب الجماهير، وأنه أدب الشعب. ومن الممكن لكلا الاتجاهين أن يتخاصما علنًا، فيتهم أحدهما الآخر بأنه غربي وغريب ومغترب، فيرد هذا على ذاك بأنه غوغائي ودوغمائي وبغبغائي.

ولكن الحقيقة هي أنهما معًا من ظواهر الزيف نتيجة القهر ... فالرمز الاضطراري أو الرمز السياسي الفج والسطحي هو تذكرة هروب من فهم الرقيب أو الشرطي أو الجاسوس، ولكنه أيضًا تذكرة هروب من الأدب. وكذلك الأدب الشعاري هو مبالغة في الخوف لدرجة الانتحار الكاريكاتيري لجوهر الخلق الأدبي.

ونتائج النوع الأول «الرمزي» هي تحول الأعمال الأدبية إلى عمليات إسقاط، وما يستدعيه ذلك من عناد في البحث عن أدوات تعبيرية غير طبيعية والاستنجاد بها لإيجاد المقابلة بين المعلن والمكبوت، أو بين الظاهر والباطن. إنها أدوات تعبيرية مفتعلة، لأن العمل الفني لم يتطلبها بشكل طبيعي، بل هو «الذهن» الذي «فكر» على نحوٍ شبه رياضي، وليس الطاقة الإبداعية هي التي خلقت. لقد شاعت في الستينيات الناصرية مثلًا فكرة «العصر المملوكي» بما يحتويه من بطش وطغيان الحاشية السلطانية، بينما الخليفة أو الوالي أو السلطان رجل طيب لا يدري ما يحدث لشعبه. وكان من الغريب أن نجد كاتبًا كتوفيق الحكيم وآخر كألفريد فرج وثالثًا كسعد الدين وهبة ورابعًا كرشاد رشدي وخامسًا كعبد الرحمن الشرقاوي، جميعهم يلجَئون إلى هذا الديكور الرمزي المباشر، إن جاز التعبير، بالرغم من اختلافهم اختلافًا حاسمًا في الجيل والرؤية والموهبة والخبرة والاتجاه.

لماذا إذن؟ السبب هو الخوف المشترك من الكلام «الواقعي» الصريح والغني، والاكتشاف الجماعي للحل في اتخاذ العصر المملوكي ديكورًا خارجيًّا وواسطة تاريخية

لتوصيل «المعنى»؛ لذلك تجيء أعمال تلك المرحلة المسرحية في تاريخ مصر رغم أهميتها القصوى في قوالب تبسيطية شارحة كوسائل الإيضاح في التربية والتعليم المدرسي. ذلك أن العصر المملوكي هنا ليس عنصرًا جماليًّا أصيلًا في البناء الدرامي، بل واجهة عرض وحيلة يظن أصحابها أنها تخدع السلطة. ولم تكن السلطة في الحقيقة ضد هذه الأعمال، لأن الحاكم فيها كان باستمرارٍ رجلًا طيبًا أو غائبًا أو عاجزًا، ولكنه بالقطع لم يكن شريرًا أو داريًا بما يجري أو قادرًا على تفاديه.

لقد تفشى هذا البناء الرمزي المباشر في أدب المرحلة الراهنة جنبًا إلى جنب مع أدب الشعارات، وكانت الحصيلة كمًّا هائلًا من أدوات التعبير المزيفة والتي من شأنها في خاتمة المطاف تزييف الوعي.

٣

بين مطاردات النفط ومطاردات الشرطة تتألق على الفور قضايا زائفة ومشكلات غير حقيقية يتمحور حولها الأدب. فالعالمية المزورة والسياحات المشبوهة خارج الحدود وبريق الترجمة إلى اللغات «الحية» تشكل جميعها «نماذج أدبية» تُحتذى.

ولعله من المفهوم أن يكون الغرب منذ قرن «قدوة» أدبية لأسباب تاريخية خاصة بإشكالية عصر النهضة. ولكنه لم يعد مفهومًا أن تظل هذه القدوة بعد قرن وكأنها قدر الأقدار أن نكون أصداء لا أصواتًا، وبتعبيرٍ أكثر صراحة أن نكون عبيدًا للغرب الأدبي عبودية الطبقات والأنظمة التي نهاجم تبعيتها السياسية أو الاقتصادية للغرب.

«نموذجية الغرب» الأدبية في الفترة التي نتناولها بالتشخيص تفتح لها الطريق أفكار ووسائل محددة هي الجائزة «العالمية». وهي الأفكار والوسائل التي سرعان ما تتحول إلى أدوات وعناصر جمالية في التركيب الأدبي. أدوات مجلوبة جلبًا بلا ضرورة تحتمها، وعناصر تنجذب إلى تعاطيها كمغناطيس خارجي ليس صادرًا من القلب أو الروح أو ما نسميه بحساسية الخلق. والنتيجة هي «تفصيل» أدب لا علاقة له بقدودنا وأذواقنا واحتياجاتنا، والنتيجة أيضًا هي تثبيت مصطلحات جمالية ضلت طريقها إلينا، لا هي مستوردة ولا هي أصيلة ولا هي بين بين. وبموجب العلاقة الجدلية القائمة داخل النص بين مستوياته المختلفة، فإن ما نسميه بالأشكال الزائفة ثمرة الطموحات الزائفة لا ينفصل عن المكونات الزائفة من الإشكاليات المغتربة كليًّا عن وعينا وأرضنا وحياتنا. ولا يعود كسب قارئ عربي جديد في ذات الدرجة من الأهمية التي يعلقها أدباؤنا على الترجمة

إلى الفرنسية أو الإنجليزية أو الروسية. ولا تعود معالجة قضية يكتوي بها إنساننا في نفس الدرجة من الحيوية التي يتسم بها نشاط أدبائنا في البحث عن «سفرية» إلى مؤتمر في فيلادلفيا. وبالطبع، لا تعود الرغبة أو المعاناة في اكتشاف قوانين تطورنا الأدبي بحجم الطموح المختزن لدى أدبائنا في الحصول على جائزة نوبل.

ولكن …

ما علاقة هذه السلبيات كلها بمؤتمرات الأدباء العرب … أو بأصل الأصول، الاتحاد العام للأدباء العرب؟

إننا لا نستطيع أن نقرن حال الأدباء العرب المعاصرين ولا حال الأدب العربي المعاصر، بحال الاتحاد العام ومؤتمراته. ذلك أن الأدب والأدباء أكبر وأعم وأخطر من كل الاتحادات والمؤتمرات … فضلًا عن أن الاتحاد أو المؤتمر لا يشكل عنصرًا بنيويًّا في تكوين الواقع أو الثقافة. ولو كان الاتحاد المذكور غائبًا أصلًا لما خطر على بال أحد أن هذا الغياب هو مصيبة المصائب. ولكن بما أنه «موجود» ولا أقول إنه «حاضر» فلا بد من مساءلته عن أوجه التقصير، إن وجدت.

ولا مانع من الإقرار مقدمًا بأن الاتحاد بمؤتمراته ليس مسئولًا عن كل ما جرى ويجري للأدباء وأدبهم. ولكن مجرد وجوده على النحو الماثل للجميع يدفعنا إلى محاولة التقويم وليس الاتهام.

ولا بد من التأكيد على نقطة هامة هي أن مشكلة الاتحاد ومؤتمراته لا تكمن في قيادة سليمة أو غير سليمة، وبالتالي فإنها لا تكمن في صلاحية أفراد محددين أو عدم صلاحيتهم. وإنما تكمن الإشكالية — وليست المشكلة — في التكوين البنيوي للاتحاد وهيكل مؤتمراته.

ولقد آن الأوان لشطب كلماتٍ اعتدنا عليها كأنها من المسلمات، وهي ليست كذلك … فلا ينبغي مثلًا أن نشير إلى الاتحاد المقصود بقولنا «الاتحاد الرسمي» أو «الاتحاد الشرعي» كما هو حالنا مع الأنظمة السياسية، لمجرد أنها في السلطة و«معترف بها» من المجتمع الدولي؛ فالرسمية والشرعية كلتاهما تعتمد على المصدر الذي يمنح. ومن هنا، فالحكومات تستطيع أن تشكل إحدى اللجان أو الدوائر أو الإدارات، بقرار. تستطيع أن تحدد الهدف والوسائل وأن تعين البشر. ويقال حينئذ إن هذه اللجنة رسمية أو إن هذه الإدارة شرعية، لمجرد أن صاحب القرار هو المدير العام أو الوزير أو رئيس الوزراء أو رئيس الجمهورية أو الأمير أو السلطان أو باعتبار أن أيًّا من هؤلاء هو «مصدر الشرعية».

إذا جاز التزوير في السياسة، وهو بالقطع غير جائز وبالحتم هو سبب الكوارث، فإن التزوير في الأدب والأدباء من المستحيلات الثابتة ... ذلك أن جلالة الملك أو فخامة الرئيس أو سمو الأمير لا يستطيع أن يصدر قرارًا بظهور «أديب» أو فنان أو كاتب، ومن ثم فهو لا يستطيع أن يصدر قرارًا بظهور قصة أو مسرحية أو قصيدة. ولكنه يستطيع أن يعين أحدهم وزيرًا للثقافة أو مديرًا للنشر أو أمينًا عامًّا لاتحاد الكتاب، كما يستطيع أن يعتمد موازنة سنوية للوزارة أو الإدارة أو الاتحاد، توزع على المؤتمرات والسفر والنشر والجوائز، بمعرفة السادة موظفي الوزارة أو الإدارة أو أعضاء الاتحاد والمؤتمرات.

النظام العربي المعاصر هو مصدر «الرسمية» والشرعية التي يتمتع بها اتحاد الأدباء العرب ومؤتمراته. وبالتالي، فمن حق الذي يمنع ويمنح أن يجيء بالاتحاد والمؤتمرات على صورته ومثاله. وهذا ما كان. فالاتحاد ومؤتمراته ليسا تجاوزًا للنظام العربي الراهن. بل هما يستمدان رسميتها وشرعيتها من هذا النظام.

هكذا يصبح: تشكيل الاتحاد العام، والاتحادات الفرعية، والمؤتمر العام، ومختلف النشاطات المنبثقة، مجموعةً من متوازيات الظل، للمصدر الأول والرئيسي. في هذه الحال، تمتد رسمية الاتحادات الفرعية وشرعية الاتحاد العام حتى إنها لتشمل الأعضاء المشاركين فيصبح الأديب «رسميًّا» و«معتمدًا» بمقدار انتمائه للاتحاد الفرعي وولائه للاتحاد العام والمؤتمر، حتى ولو كان هذا الأديب خارج الاتحاد والمؤتمر من الأدباء الموهوبين ... فموهبته وخبرته ووزنه ورصيده تتحول كلها إلى «أسرى» لدى النظام العربي المعاصر. وشتان ما بين الأسير أو الرهينة والمبدع الخلاق.

وشتان أيضًا بين الأديب «الموظف» والأديب الحر، كلاهما موهوب ربما، ولكن الموهبة الموظفة في خدمة الدولة يختلف حصادها عن الموهبة الحرة من كل قيد، وهي غالبًا الموهبة التي تستهدف الفن والإنسان. إن مأساة شاعر كبير كصلاح عبد الصبور أنه اضطر للوظيفة أو اختارها، لا يهم، فالأهم أنه ذات يوم وجد نفسه في تنافض بين الفن والإنسان ولم يكن هناك حل لهذا التناقض سوى الموت لموهبة كبيرة وحساسية رفيعة خسرنا صاحبها إلى الأبد.

إن أهم الأدباء وأكبرهم موهبة، في الغالب وليس بشكل مطلق، هم معارضون في بلادهم أو خارجها؛ لذلك فهم ليسوا أعضاء في الاتحاد «الرسمي» للأدباء أو المؤتمرات «الشرعية» للأدب. والذين يغامرون منهم بالانضمام يشعرون بالغربة والكآبة، لدرجة الانسحاب أخيرًا.

ليست القضية هنا أن قيادة الاتحاد الراهنة أو السابقة أو اللاحقة، قيادة غير ديمقراطية، وإنما القضية هي أن التكوين «الشرعي» للاتحاد يتناقض أصلًا مع أي تعريف للديمقراطية. لذلك، فالمشكلة لم تكن يومًا ولن تكون مشكلة فرد أو أفراد، بند في اللائحة أو بنود. بل تكمن المسألة في «تركيب» الاتحاد وخصائصه التاريخية التي باتت تشكل جوهره الحقيقي.

هكذا كانت «القيادة» في الزمن القديم من نصيب يوسف بك السباعي الذي قد يكون الفارس الرومانتيكي الأول رحمه الله، ولكنه من المستحيل أن يكون فارس الحياة الأدبية العربية. ثم أصبحت القيادة لمن يستطيع أن يدفع إيجار المقر وتذاكر السفر وثمن الدوريات أو المجلات التي لا يقرؤها أحد. وفي زمن الانقسام العربي أصبحت «القيادة الأدبية للعرب» صورة طبق الأصل من الصراعات السياسية بين «الأقطار» وكأن الروائي (أ) متفق تمامًا مع الرئيس (ي) حول صراع الشرق الأوسط، وبالتالي فهو يختلف مع الرئيس (ط) في أسلوب الكتابة الروائية. ومن ثَم فهو لا يرضى بأن يكون الأمين العام لاتحاد الأدباء أو المقر أو المجلة في بلد الرئيس (ط).

إلى هذا الحد وصلت الأمور، فلم تعد هناك علاقة بين الأديب والأدب، بل بين الأديب ونظام الحكم في بلاده، ولم يعد مسموحًا لي بأن أعجب بشاعر يمني ما دامت العلاقات بين رئيسه ورئيسي ليست على ما يرام. وممنوع أن أرشح كاتبًا ليبيًّا أو مسرحيًّا سوريًّا أو ناقدًا عراقيًّا، «لمنصب» شاغر في الاتحاد أو لعضوية أحد المؤتمرات، ما دامت القيادة السياسية في بلدي غاضبة من قيادة هذا القطر أو ذاك.

وهكذا حقق الاتحاد العام للأدباء العرب مطلب القيادة السياسية العربية من الباب العريض، فإذا بالمؤتمرات الدورية مجرد ملحقات زخرفية لصراعات النظم. وبالتالي، فإنه من الممكن الدعوة الحارة إلى حرية الفكر والتشهير بالذين يصادرون، الأدب والأدباء، ما دام المقصود ضمنًا أو مباشرةً هو التشهير بدولة عربية محددة، وكأن الدولة الأخرى «المضيفة غالبا» هي رائدة الديمقراطية في العالم. بينما الحقيقة أن هذه الدولة قد صادرت عشية انعقاد المؤتمر الكثير من الشعر والنثر والبشر. إن مجاملة الدكتاتوريات العربية أضحت من المسلَّمات الدستورية في أعمال مؤتمرات الأدباء العرب. ولم يحدث قط أن أصدر الاتحاد المذكور قائمةً مفصلة بأسماء المثقفين العرب المعتقَلين في كافة الأقطار العربية، وعناوين المؤلفات العربية المصادَرة في بلادنا كلها.

لم يحدث ذلك، ولن يحدث، في ظل «الهيكل» الرئيسي للاتحاد والمؤتمرات. ومن الطريف المأسوي أن البلدين اللذين يتصارعان حول «قيادة» الاتحاد ويستقطبان هذه

المجموعة أو تلك من الأدباء يصطلحان بعد ذلك ويتباوسان ويشربان الأنخاب، ولكن الانقسام «غير الأدبي» بين الأدباء يتحول إلى ورطة بعيدة تمامًا عن الأدب والأخلاق والمبادئ. ولذلك كله يتحول نشاط الاتحاد المذكور من مؤتمرات وزيارات لبلدان أجنبية ونشرات وتوصيات إلى نوع من «الروتين» الأجوف الذي لا يحقق شيئًا من الأهداف «الطويلة العريضة» المرسومة بإتقان في لائحة الاتحاد وقانونه الأساسي.

وبعدُ، فإنني هنا لست أدعو إلى اتحادٍ بديل، ولا إلى ترميم الاتحاد الراهن، لأنها حينئذ تكون دعوة هزلية ... فالمصالح القُطرية الضيقة، لن تستجيب أصلًا لمثل هذه الدعوات. ولكنني أدعو جماهير الأدباء من داخل الاتحاد وخارجه إلى التفكير الهادئ في بعض النقاط:

- هل يمكن إلغاء الطابع الرسمي البيروقراطي التابع للنظم، بغير إلغاء «القُطرية» من تكوين الاتحاد العام للأدباء العرب، فيصبح اتحادًا للأدباء العرب، لا اتحادًا بين أدباء مصر وأدباء السودان وأدباء تونس وأدباء الكويت؟ أي أن العضوية الفردية تصبح هي الأساس، ومن ثَم فاللقاء لا يتم على أساس قُطري مرتبط بالدولة، بل على أساس أدبي مرتبط بالثقافة العربية؟
- هل يمكن الاستغناء عن أموال الحكومات، وهي أتفه الأموال وأقل الموازنات شأنًا والاعتماد كليًّا على اشتراكات الأدباء القادرين ... الاتحاد مستقلًّا حقًّا عن مصادر التمويل الرسمية؟
- هل يمكن في ضوء ذلك، تكوين شركة للطبع والنشر والتوزيع، باسم الاتحاد، تصدر الكتب والمجلات لحساب الأدباء أنفسهم ومباشرة؟
- وبدلًا من المؤتمرات الرنانة التي لا تغلق سجنًا ولا تطعم خبزًا ولا تعيد منفيًّا ولا تعالج مريضًا، هل يمكن الاكتفاء بمؤتمراتٍ نوعية صغيرة كالتي يقيمها بين الحين والآخر اتحاد كتاب المغرب حول القصة القصيرة أو الرواية أو النقد أو المسرحية أو الشعر، إلى غير ذلك من قضايا ملموسة تفيد الأدب ولا تضر الأدباء؟
- هل يمكن تحقيق الاستقلال الأدبي، بحيث إن عضوية الكاتب في حزبٍ سياسي لا تفرض عليه بالضرورة موقفًا جماليًّا لا يُرضي ضميره الفني ولا يستجيب لحساسيته الفكرية؟ بمعنى هل يستطيع الأديب العربي أن يحقق «ازدواجية بلزاك» إن جازت التسمية، بحيث يصبح مسموحًا له أن يكون مثلًا كاثوليكيًّا في العقيدة ملكيًّا في السياسة تقدميًّا في الأدب؟

- هل يمكن لتعبير الأدب أو الثقافة أن يتسع قليلًا ليشمل أصحاب المواهب في الكتابة غير الأدبية، أي أن يكون لنا اتحاد للكتاب لا مجرد اتحاد للأدباء، فيصبح الكاتب السياسي والصحفي المؤثر والفيلسوف والمؤرخ وعالم الاجتماع — وليس أساتذة الجامعات — من الأعضاء الشرعيين في مثل هذه المؤسسة؟
- هل يمكن للأديب وأدبه أن يصبحا المصدر الوحيد للشرعية، ولا تعود الصفات الحكومية الصفات الرسمية؟

كلها تساؤلات نطرحها، وغيرنا يطرح غيرها، لإثارة التفكير الهادئ حول مصير العناوين الكبيرة في حياتنا دون مرادف كبير لهذه العناوين ... خاصة أننا نواجه تحديات خطيرة يومية وعاجلة.

إننا نواجه وطنًا في مرحلة مصيرية فاصلة لا تحتمل المساومة أو التسويف. وطننا العربي الواحد مواجه بتحدي التفتت إلى دويلات طائفية وعرقية وعشائرية في ظل الإمبريالية الأمريكية.

إننا نواجه تناقضًا فاجعًا بين التخمة والمجاعة من شأنه تعريض أمتنا للزوال التدريجي بفضل المفارقة المأسوية بين التناسل النشيط والعقم الاقتصادي والسياسي.

إننا نواجه مسافة هائلة بين التقدم والتخلف، فجوة أسطورية يحتاج تجاوزها إلى جسر من العلم والاشتراكية والوحدة القومية لا تحطمه القنابل النووية.

إننا نواجه مستقبلًا لن يكون فيه نفط، ولكن سيكون هناك ثلاثمائة مليون إنسان عربي.

والكاتب يرى أنه المسئول الأول والأخير عن مآسي البشرية، فكم وكم عن مآسي وطنه وأمته؟

والكاتب العربي لا ينافس أية قيادة سياسية في الحكم، ولكنه يطمح لأن يكون «الضمير» بلا زيادة أو نقصان.

والاتحاد العام للأدباء العرب لم يثبت أنه مؤسسة الضمير، رغم كافة الزخارف والديكورات. ومؤتمرات الأدباء العرب لم تكرس قط مسئوليات هذا الضمير، فكان البحث عن مخرجٍ من أولى مستلزمات الضمير عند أي كاتب أو قارئ.

٢٣ / ١٠ / ١٩٨٣م
٦ / ١١ / ١٩٨٣م

تأملات في المربد السادس

١

حسنًا، فليأتِ الشعراء إلى المربد كل عامين، وليتبارزوا بقصائدهم حتى نفوز نحن في خاتمة المطاف بأجود الأخيلة وأروع الصور وأجمل الموسيقى.

وحسنًا كذلك، أن يأتي النُّقاد إلى المربد، لنطَّلع منهم على أسرار الوجود الشعري حتى نزداد وجودًا، ولندرك منهم أسباب الموات الشعري حتى نتجنب الموت.

وحسنًا فعلت بغداد حين دعت هذا الحشد الهائل من الشعراء والنقاد، حتى نحصل على أكثر تفاصيل اللوحة تنوعًا في الأضواء والظلال. وفي هذا السياق لا بد من التنويه بأن أكبر الوفود عددًا وعتادًا كان الوفد المصري الذي جمع باقة من ألمع المواهب بلغت الخمسين شاعرًا وناقدًا جاءوا أساسًا من مصر وبعضهم من الكويت وباريس والولايات المتحدة.

وفي المقابل لا بد من التنويه بأن عددًا من أكبر الشعراء العرب والنقاد العرب لم يعرف طريقه إلى المربد، سواء وصلته الدعوة ولم يستطع الحضور أو أنه لم يُدع أصلًا إلى الحضور.

وبالرغم من ذلك، أكرر أن الحضور كان كثيفًا. وأيضًا كان الحضور الجماهيري كثيفًا هو الآخر. وهو حضور متنوع في الحالين.

حضور الشعر تراوح بين كبار المحافظين شكلًا ومضمونًا، وكبار المجددين تراثًا ومعاصرة، ولكن الكبار من كلا الفريقين كانوا قلة قليلة، فالمساحة الأكبر كانت لأواسط الموهوبين أو عديمي الموهبة أحيانًا وصغارها في معظم الأحيان.

حضور النقد غلبت عليه المفارقات والتناقضات، فالذين ينسحقون أمام الغرب هم أكثر الناس صياحًا ضده، والذين يتغنون بالتراث هم أكثر الناس بعدًا عنه. وقليلون هم الذين استقامت رؤاهم غربًا أو شرقًا ماضيًا أو حاضرًا. وأقل من القليل هم الذين يمكن الوصول بهم إلى شاطئ الجمهور. كان الجمهور غائبًا، لا عن قاعة النقاد، وإنما عن وعي غالبيتهم التي انتشت بالحديث إلى النفس والنظر إلى المرآة بدلًا من الحوار مع الآخر.

حضور الجمهور، ربما كان أمام أجهزة التليفزيون أكثر رقة في الإنصات والتصنيف منه إلى جمهور مسرح الرشيد، فالأرجح أن الجمهور الذي حضر للاستماع كان من الرسميين أولًا، ومن المثقفين العراقيين والشعراء العرب المدعوين ثانيًا. ولكن الشعر في العراق له من يتذوقه بعيدًا عن قاعات الإلقاء.

بالرغم من هذا الحضور المثلث الأطراف: الشعر والنقد والجمهور، يستحيل القول بأن اجتماعًا واحدًا قد ضم الثلاثة. انفصلت جلسات الشعر عن جلسات النقد، فانشطر الجمهور بين الاثنين.

ولا شك أن إعداد بحوث في النقد من قبل الذهاب إلى المربد، أمر هام، غير أنه كان من الممكن إيجاد همزة الوصل بين الشعر والنقد، بتخصيص جلسة أو أكثر لنقد الشعر الحاضر أمامنا في ندوة موسعة. حينذاك كان اللقاء بين الشعر والنقد والجمهور، سيغدو أكثر من طبيعي، وبالتأكيد أكثر فائدة.

ولكن شيئًا من هذا لم يحدث، ولعله لم يخطر على بال أحد، بالرغم من أن عكاظ الأصلي والمربد الأصلي، كليهما كان شعرًا ونقدًا في الوقت نفسه. ولكنه النقد على طريقة الأولين، الأكثر عفوية، ولمزاجه. ليتنا نتعلم من الأسلاف بعض الأمور التي ما زالت تحظى بقدر كبير من الصحة والفعالية. بل، وقد كان من الممكن الحصول على القصائد قبل وصول الشعراء، وما أيسر إرسالها إلى النقاد المعنيين بالأمر فيستعدون لمناقشاتها وجهًا لوجه أمام أصحابها وجمهورهم.

على أية حال؛ فقد تسبب الانفصال بين النقد الحاضر والشعر الحاضر في أن يكون الجمهور الحاضر هو الناقد.

وهو، كما قلت، جمهور متنوع، ولكنه لا يمثل تمثيلًا دقيقًا جماهير الشعر في العراق، وأغلبها تابع القصائد في أجهزة الإعلام المرئية والمسموعة والمقروءة.

وقد أسهمَت هذه الأجهزة دون ريب في إيصال الشعر والشاعر إلى الجمهور العريض، وقد ساوت بينهم مساواة ربما رآها البعض ظلمًا … فكم من «النجوم» القديمة لم تعد

نجومًا، وكم من أسماء يستحق أصحابها أضواء النجوم دون أن تكون لهم القدرة على جذب هذه الأضواء، وكم من نجوم ما زالت مشاريع. ولكن التساوي بين الجميع كان صارمًا.

هذا كان في الإعلام. ولكن الذوق العراقي المرهف الحساسية كان معيارًا ذهبيًّا ناطقًا بالمتغيرات والثوابت؛ فقد كان إقبال الناس على البعض القليل وإعراضهم عن الكثرة الكاثرة، بمثابة التعويض عن المساواة الإعلامية. وهي مساواة المجاملة ومساواة الاحتفال بالحدث. أما ميزان الذوق العراقي فقد كان الناقد الأول والأخير في تخليه الواضح عن بعض النجوم القديمة وتثبيته لقيمة البعض الآخر، وكذلك في استقباله للمشاريع الواعدة بالضوء.

والوضوح العراقي في هذه النقطة حاد كالسيف، بالرغم من احتفاظه بكل حرارته المعهودة في تكريم الضيف.

وكم كان الشعور بالمرارة قاسيًا على أفئدة الناس من هول التخلف المزري الذي أصاب بعض الشعراء، ومن هول الازدواجية الملعونة التي أصابت بعض المثقفين، ومن هول التزوير المفضوح في العيون المريضة بأدوار النفاق والارتداد.

المربد إذن، هو ربح صافٍ لمن أراد التعرف على بعض حقائق الموقف الثقافي العربي الراهن، ولمن أراد أن يقرأ بعض الوقائع العقلية والوجدانية في حياتنا دون أوهام. ولكن المربد يكشف عن نفسه لمن أراد أن يبصر الأمر الواقع دون نظارات ملونة.

تعالوا إذن لنقرأ حصاد الشعر.

٢

الزمن الجريح بين الهجاء والمديح

ومعذرة من القارئ لهذا العنوان المسجوع الذي لا يختلف عن شعر المربد السادس إذا استثنينا القليل النادر من الشعر الشعر، أما غالبية ما سمعناه وتلظَّينا بناره فكان ألفاظًا مسجوعة وأفكارًا مسجوعة وأخيلة مسجوعة. فالسباب أو المديح، كلاهما شمل الحاكم والمحكوم والموت والحياة والقمع والحرية والنور والظلمة، لا فرق بين الحكم والشعب أو بين السوط والصوت أو بين الصفاء والضوضاء.

كان الشعراء على دين ملوكهم؛ لذلك أخلص كل شاعر لمليكه على حساب الآخر، فجاءت قصيدته مدحًا وهجاء في وقتٍ واحد، مدحًا لأمير الشاعر وقدحًا في أمراء الشعراء الآخرين.

ولكن البعض اختار طريق المساواة بين الجميع، فشتم الحاكمين. ولم يستجب جمهور القاعة، فشتم المحكومين، ولم يستجب الجمهور فسب الشياطين ولم يستجب أحد، فسب القديسين، ولكن الدنيا قد تغيرت ولم تصفق يد.

وبالرغم من كل التحفظات التي يمكن رصدها على جمهور القاعة وجمهور الشعراء — فكلاها جمهورٌ مختار — يمكن الجزم بأن جمهور القاعة كان يفرق في الأغلب والأعم بين الجيد والرديء، وأن جمهور الشعراء في الأغلب الأعم كان صورة تقريبية لحركة الشعر العربي المعاصر. الجمهور لم يكن نموذجيًّا، نعم. وصورة الشعر كانت ناقصة الملامح، نعم. ولكن اللوحة المزدوجة الخطوط والظلال كانت بالغة الإيحاء بليغة التقويم.

نعم، كان هناك نزار قباني ومحمود درويش وأحمد عبد المعطي حجازي ومحمد عفيفي مطر والمنصف المزغني وخليل الخوري وسليم بركات وعمر أزراج ومحمد إبراهيم أبو سنة وحميد سعيد، وفاروق شوشة وأحمد طه وإلياس لحود وسامي مهدي ومهران السيد والمنصف الوهابي وعبد الرزاق عبد الواحد ويوسف الصائغ وعبد الرحيم عمر. ولم يكن هناك محمد مهدي الجواهري وسعدي يوسف وعلي الجندي وممدوح عدوان وقاسم حداد ومحمد علي شمس الدين وشوقي بزيع وجيلي عبد الرحمن. ولكن الكثير من الحاضرين لم يشعر بهم أحد، والكثير من الغائبين كانوا حاضرين. وكانت اللوحة الشعرية العامة تمثل حالة الشعر العربي الراهنة وهي «حالة» بعيدة كل البعد عن الازدهار الذي تشهده فنون أخرى كالرواية مثلًا.

كانت الاستثناءات التي صفق لها الجمهور والنقد طويلًا، هي الأكثر اقترابًا من هموم الناس الحقيقية وجراحهم العميقة. وهي ذاتها القصائد التي جددت ألوان الحياة وألحانها واستحدثت في الشعر إيقاعات وتركيبات تعكس غنى التجارب وعمق الرؤى.

أما غالبية النظم فلم ترتفع إلى مستوى الشعر، وإنما دارت مؤشراتها حول نقطتين: الأولى هي أن ما يسمى بالقصيدة العمودية قد خلت كليًّا من مقومات الشعر، فافتقرت القافية إلى الإيقاع ولم يعد لحرف الروي تلك الضرورة الموسيقية القديمة وابتعدت «وحدة البيت» عن أن تكون مصطلحًا لبلاغة الحكمة المعتقة. نظم، أين منه ألفية ابن مالك، كلمات مرصوصة في توابيت من أردأ أنواع الخشب. وليس هذا في ظني عائدًا إلى استحالة الإبداع في الشكل الخليلي التقليدي، وإنما إلى غياب المبدعين في إطار ذلك المصطلح.

لم تكن هناك أغنية وسط هذه الانقاض والأطلال المتبقية من العمارة الكلاسيكية الشامخة، وإنما كانت هناك شعارات مجففة وسباب معلب وبطاقات انتساب وقلادات مديح من الورق المقوى. وكلها بكائيات حاولت أن تستدر البكاء من العيون أو الأكف فلم تستطع، بكاء من الفرح الفارغ وبكاء من الخوف المزور وبكاء من الأشباح المصنوعة. لم تكن هناك دموع صادقة ولا ضحكات صافية، بل تقريع للجمهور على ذنوب وهمية.

وقد بذل هؤلاء النظامون أقصى ما يستطيعون من جهود صوتية، واتخذوا «أجمل» البوزات الفلكلورية، غير أن الجمهور لم يبادلهم الجهود؛ فكان صمته أكبر النقاد.

أما النقطة الثانية، فهي أن الشعر العربي الحديث، يعاني في الوقت الحاضر من أزمة حقيقية. ولم يعد السكوت، إزاء الظواهر السلبية، ممكنًا. منذ ربع قرن كان من الجائز تمهيد الطريق أمام الشعر «الحر» أو «الجديد» أو «المنطلق» بغض النظر عن بعض الهنات. أما اليوم فلا بد من القول إن العطاء الرئيسي لجيل من نسميهم بالرواد، ما يزال هو عصب العطاء الشعري لبقية الأجيال. والإضافات الهامة التي أضافها من نسميهم بجيل الستينيات، ما زالت إضافات غير نوعية، وفي مرحلة التجريب.

وفي تقديري أنه ليس جائزًا لا علميًّا ولا أكاديميًّا ولا فنيًّا ولا نقديًّا أن نطلق مصطلح الجيل كل عشر سنوات على مجموعة من الشباب تمارس الكتابة الأدبية ... فالجيل رؤيا كاملة للأدب والحياة، يتمايز بها إنتاج موجة من الأعمال الأدبية قد تنتمي إلى عدة أجيال.

وهذا ما أراه مثلًا في الرواية والقصة القصيرة لأدباء الستينيات، ولا أراه في الشعر. وبالتالي، فإن جيل الستينيات هو جيل الرواية والقصة القصيرة التي اختلفت في بنائها ورؤاها عن إنجازات الأجيال السابقة. وهذه الموجة الجديدة ما زالت تتفاعل إلى اليوم، وربما غدًا. ولا يجوز بأية حال أن نطلق على من ينتجونها «لقبًا زمنيًّا» جديدًا كإشارة البعض إلى جيل السبعينيات أو الثمانينيات وهكذا ... فالمجايلة علاقة فكرية وجمالية، أو هي رؤيا تضم مجموعة من الأدباء والفنانين تشكل بهم تيارًا يحاور أو يصارع غيره من التيارات.

لا ينفي هذا التحديد مطلقًا أن مناخ الهزيمة المستمر منذ ١٩٦٧م إلى الغزو الصهيوني للبنان عام ١٩٨٢م قد أثر ويؤثر في ميلاد وتطور «مويجات» شعرية متلاحقة تتسم بميزات خاصة، ولكنها لا تنسلخ من المجرى العام لحركة الشعر العربي الحديث ذات «الرؤيا» المتعددة الخبرات والمواهب والأطراف: من السياب والبياتي والحيدري وخليل حاوي وأدونيس ومحمد الماغوط وأنسي الحاج إلى صلاح عبد الصبور وأحمد حجازي

وحسب الشيخ جعفر وسعدي يوسف ومحمد عفيفي مطر وأمل دنقل وعلي الجندي وممدوح عدوان. وهذه مجرد أمثلة لسياق «الريادة» التي لا تقتصر على عمل واحد لفرد واحد في يوم واحد، بل هي حركة تاريخية لم تنتهِ موجتها الرئيسية الأولى بعد.

لماذا يختلف الشعر عن الرواية أو القصة القصيرة أو المسرح؟

لأن ميراثنا العريق في الأدب هو الشعر. عمره المعلوم في وجداننا مئات السنين. ومن ثم، فإن أربعين عامًا من الشعر «الجديد» لا تصلح مساحة زمنية كافية لتعدد الموجات. والعكس تمامًا في حالة الرواية أو غيرها من الفنون ذات الميلاد الحديث نسبيًّا في تاريخنا الأدبي.

لذلك فإن القصائد القليلة لشعراء الحداثة العربية — من أي جيل زمني انتموا — كانت هي الشموع المتلألئة في ليالي المربد. ولكنها أفصحت بأكثر من لسان عن أزمة حقيقية في تطور القصيدة التي كانت «جديدة» يومًا. وهي أزمة تطور، بينما أزمة القصيدة التقليدية من علامات النزع الأخير.

يبقى أن الشاعر العربي سواء كان تقليديًّا أو مجددًا قد أثبت أنه مُخرج وممثل من طرازٍ خاص يفيد القصيدة حينًا ويضيرها في أغلب الأحيان.

ويبقى أن ما أتيح لشعراء المربد من مناخ التكريم وأجهزة الإعلام، لم يسبق أن أتيح لهم في أي وقت، مما يتناقض مع الآمال التي أحبطوها بنشاط لم نعرفه عنهم في أي عصر.

٣

لغة النقد في برج بابل

من أبرز علامات المربد السادس اهتمامه بالنقد عمومًا، ونقد الشعر خصوصًا. ولم يكن هذا الأمر واردًا في المربد القديم، لأن الجمهور نفسه كان هو الناقد. وكانت «المبارزة» بين الشعراء مهرجانًا لنقد الجمهور. وكان الجمهور، بطبيعة الحال، ينقد الشعر الذي يسمعه والشعراء الذين يراهم أمامه.

هذا الجمهور–الناقد، ما زال حاضرًا في العراق، سواء في قاعة المسرح الوطني التي أقيم فيها مهرجان الشعر، أو أمام شاشات التليفزيون. وهؤلاء الذين جلسوا في دورهم يتابعون ما يجري في قاعة المهرجان هم الأغلبية الساحقة، وهم الذين نقدوا الشعر

بتعليقاتهم السافرة أو بإطفاء الجهاز أو بالصمت التام أو بالتصفيق الحار وتسجيل القصيدة وأسلوب إلقاء الشاعر على أشرطة الفيديو.

هذا النوع من النقد الشعبي — إن جاز التعبير — كان في واد، والنقد الذي أقيمت له «حلقات» في إحدى قاعات فندق المنصور كان في وادٍ آخر. وفي جميع الأحوال، كانت الدراسات النقدية أرقى بكثير من شعر المهرجان، والمناقشات الجادة التي دارت من حولها كانت أرقى منها. ولكني شعرت خلال متابعتي لما يقال أنني في برج بابل حيث تعددت الألسنة — أو أساليب النقد — بحيث بات الأمر يهدد بسقوط البرج.

كيف ذلك، رغم أن النقد الكلاسيكي كان واضحًا كالعادة، والنقد «الحديث» كان غامضًا كالعادة أيضًا؟

وتذكرت الناقد الفرنسي الراحل بارت، وهو يقول لي في منزل جاك بيرك منذ سنوات إن السباق بيننا وبين النقد الجامعي (يقصد الكلاسيكي) هو سباق نحو الحقيقة، والحكم بيننا هو الجمهور.

وإنني الآن أنقل عن الدفتر الصغير الذي دونت فيه هذا الحوار، فقد أضاف بارت: «إننا» و«هم» ننطلق من أرضية واحدة، فأنا لست من معسكر الأعداء، وهم ليسوا من معسكر الأنصار، كلانا يقترح مذاقًا معينًا للوجدان، ولكن لهم طرائقهم ولي طريقتي. والذي سيحسم الأمر في خاتمة المطاف هم الناس. الناس الذين يقرءون راسين إلى الآن، ويقرءون مارجريت دورا أيضًا ... والنقد الأقرب إلى الحياة هو الذي يضيف غنًى إلى الذوق العام في تلقيه المستمر لشكسبير أو صامويل بيكيت. إنه النقد المتصل اتصالًا حميمًا بجمهور الآداب والفنون.

وأعترف أنني اندهشت في البداية من أن ناقدًا أوروبيًّا من رُواد الحداثة والتجديد، يؤكد أن «الرهان» بينه وبين الآخر يعتمد على قدرة وسرعة أيها في الوصول إلى الناس.

في الحلقات الدراسية التي أقيمت لنقد الشعر في بغداد، كان الأمر على النقيض تمامًا؛ فقد تسابق «القديم» و«الجديد» حقًّا في الوصول إلى متاهات لا علاقة لها بالجمهور من قريب أو بعيد.

والحق أن الفرصة أتيحت «للحداثة» كاملة غير منقوصة. أي إن ما ندعوه بالنقد الكلاسيكي لم ينل حظوة «النقد الجديد» سواء في دعوة ممثليه للاشتراك أو في الحيز الزمني. وربما كانت المناقشات وحدها هي التي أفسحت المجال لبعض ممثلي القديم.

ولكن الصورة النهائية كانت تشرذمًا لا مثيل له، فلا أرضية واحدة تجمع ناقدًا بآخر، ولا بوصلة واحدة يمكن أن تحدد لنا الهدف.

ظهر للحداثة أكثر من صاحب وأكثر من وريث وعدة أولياء أمور وأوصياء، كلهم يدعون تبني هذا «الشيء» الذي اختلفوا جميعًا على اسمه ورسمه، أي على صفاته ومصطلحاته.

وتحول «التنظير» من أداة هداية إلى غاية الضلالة. أحدهم جمع عدة مصطلحات في صفحة واحدة، كل مصطلح منها ينتمي في النقد الغربي إلى مدرسة مختلفة تمامًا عن المدرسة التي ينتمي إليها المصطلح المجاور له. أي إن صاحبنا أوهم الحاضرين أن هذه المصطلحات ذات الجذور المتباينة كأنها من جذر واحد. سألته عن جدوى هذه «السلاطة» فقال لي: إنها ما بعد البنيوية. ألم تقرأ فلانًا وفلانًا من مشاهير ما بعد البنيوية؟

وسألت زميلًا له: هل من ضرورة قصوى لاستخدام هذه اللفظة البعيدة عن روح العربية، حتى ولو كان اشتقاقها شرعيًّا؟ أجابني: وكيف إذن تترجم أصلها الإنجليزي؟ هل لديك كلمة أخرى؟

ولم تكن لدي كلمة أخرى.

ولكن الجمهور كان له كلام آخر. هو الانفضاض عن الأدب والنقد جميعًا.

كان النقد قد سقط من قمة برج بابل، فلم يعد أحد من النقاد يفهم لغة الآخر. وإذا استمر الحال على هذا المنوال، فسوف ينمو الأدب بمعزل عن النقد، وسوف يتطور الذوق، العام للجمهور بعيدًا عن فلسفة الفن ومعايير الجمال.

وهي ظاهرة خطيرة.

لأن ما ندعوه نقدًا كلاسيكيًّا — كما تشهد أبحاث المربد — يقيم حاجزًا من الحجر بينه وبين الجمهور، كما أن ما ندعوه نقدًا حديثًا يقيم حواجز لا حصر لها. ومن ثَم ينقطع الحوار بين الجميع، أو يصبح حوارًا بين الطرشان؛ وهذا يعني في خاتمة المطاف موت النقد. موت البوصلة أداة الوعي والتطوير والبناء، وذلك بتوقف دورة الكتابة والنقد والجمهور عن التفاعل.

غير أن موضوع «قصيدة الحرب» أنقذ الحلقات الدراسية من هذا المصير، لا لأن هناك قضية ساخنة هي الحرب، وإنما لأن هناك أفقًا شعريًّا جديدًا من جنوب لبنان إلى جنوب العراق، بل ومن شمال لبنان إلى شمال العراق. هذا الأفق الشعري الجديد يرتبط عضويًّا بحياة الناس البسطاء وبمقاومة جيل كامل من الشباب لحروب مفروضة علينا. «قصيدة الحرب» أهم بكثير من ادعاءات الحداثة، ولذلك هرب منها الكثيرون من النقاد إلى «إشكاليات» نظرية تبدأ ولا تنتهي. في العراق حصاد شعري ضخم لقصيدة الحرب،

يحتاج إلى التحليل والتقويم، بل إنه يحتاج إلى المعرفة أولًا. هذه تجربة يقدمها الواقع الإنساني والواقع الشعري، فأين براعة النقد والنقاد؟

كان هناك من اقتحم عرين التجربة الجديدة، وكان هناك من قفز على حواجز الحجر الكلاسيكي والحديث وحاول بثباتٍ أن يطور أفضل التقاليد النقدية في أدبنا. ونجح العديد منهم. وهذا الذي نجح وصل إلى الجمهور، إلى هدف الأهداف من كل أدب وفن.

قلت لأحد الأصدقاء المدافعين بحماس عن «الكتابة» كفن لا علاقة له بغير الكاتب: ربما أجد لأديب ما عذرًا في أن يكتب أدبًا غامضًا، وربما أجد لهذا الأديب سببًا في قوله إنه يكتب لنفسه، أما الناقد فكيف؟ إنه حين يمسك بالقلم فإنه يعلم يقينًا أنه يكتب للناس أولًا، وأن وظيفته الأولى هي تحليل الرموز وتوضيح الغموض. أما إذا كان الناقد هو الآخر يكتب لنفسه نقدًا غامضًا، فإن القارئ يفضل في مثل هذه الحال أن يكتفي بقراءة العمل الأدبي وحده دون «مساعدة» النقد، أو هو يكف عن عادة القراءة إذا أصبحت كوجع الأسنان.

لا ينفي ذلك كله أن الحلقات الدراسية كانت جادة وأكثر أهمية من الشعر الغالب على المربد السادس. ولكن الأمر ما زال يحتاج إلى نظرة عامة قبل التحضير للمربد السابع.

ديسمبر ١٩٨٥م

النقد الأدبي: إشكالية منهجية

في الأسبوع الأخير من مارس ١٩٨٥م أقام اتحاد الكتاب في المغرب ندوة حول النقد والإبداع، في الدار البيضاء، بمشاركة الاتحاد العام للأدباء العرب. وقد فوجئ الجمهور المغربي بغياب أهم النقاد العرب، ولا نقول «ألمع» أو «أبرز»؛ فقد يكون البروز أو اللمعان مصطنعًا ولأسباب بعيدة عن الأدب والنقد. ولكننا نقول «أهم» من حيث القيمة والتأثير.

وقامت جريدة «الاتحاد الاشتراكي» في عددها المؤرخ ٣/٢٧ باستطلاع مجموعة من الأدباء والنقاد المغاربة حول آرائهم أو انطباعاتهم عن الندوة المذكورة، بلغ عدد هؤلاء تسعة أشخاص، ثلاثة منهم اتخذوا من الندوة موقفًا إيجابيًّا، والستة الأخرون اتخذوا موقفًا سلبيًّا.

ماذا قال أصحاب الرأي الإيجابي في الندوة؟

- حدد بنسالم حميش (باحث وشاعر) أن «هذا اللقاء كان فرصة بالنسبة للباحثين ليظهروا ما جد في أبحاثهم بخصوص نمط العلاقات القائمة بين الإبداع والنقد». كذلك فإن «الجمهور المناقش والمتتبع لأعمال هذه الندوة قد استفاد».
- أضاف أحمد بوزفور (قاص) أن «أهم شيء يستفاد من عقد مثل هذه الندوات هو سلسلة اللقاءات التي تتم بين الكتاب المغاربة وغير المغاربة على هامش الندوة».
- وقال محمد عنيبة الحمري (شاعر) أن الندوة كانت إيجابية لأنها «شهدت حضورًا مكثفًا»، ولأن هذا الحضور استفاد باطلاعه «على عينيات أدبية»، ولأن «عقدة الشرق انتهت»، ولأن الندوة عقدت في الدار البيضاء حيث «كل الطاقات وفي شتى الميادين».

يتضح لنا من هذه النصوص التي تشكل في مجموعها ثلث الإجابات أن هناك إحساسًا غامضًا بفوائد هذه الندوة. إنها عند الأدباء الثلاثة ذلك اللقاء بحد ذاته، حتى إن أحدهم لا يذكر «هذه الندوة» وإنما «مثل هذه الندوات». واللقاء مهم بحد ذاته، وإن تم «على هامش الندوة».

إن التباعد بين المشرق والمغرب كان من شأنه دائمًا أن يحدث التباسات وأن يولد صورًا غائمة عن الثقافة والمثقفين هنا وهناك. كان المغاربة، وما يزالون، يتابعون الإنتاج المشرقي متابعة تفصيلية. وحين يلتقون بأحد المثقفين المشارقة يذهلهم جهله بإنتاجهم. لا يقتصر ذلك على المغرب الأقصى وحده، وإنما يشمل المغرب العربي كله. كذلك كان التأثير الفرنسي على الثقافات المغربية يكاد يدفع بعض أقطاب هذه الثقافات إلى الشعور بالانتماء إلى مواقع التقدم «العلمي» أو «المنهجي» في المغرب، والإحساس بالتفوق والتعالي والنظرة الفوقية إلى إنتاجات المثقفين المشارقة، وخاصة في مجال العلوم الإنسانية. ولكن المغاربة في الوقت ذاته كانوا — وربما ما يزالون — يعانون مما أسماه أحدهم «بعقدة الشرق» حيث تختفي الازدواجية اللغوية، وحيث يحقق الأدب في الشعر والرواية والقصة القصيرة مستويات من النضج لا سبيل لنكرانه، وحيث الذيوع والانتشار يبدأ من بيروت والقاهرة وبغداد ودمشق. حتى إذا كان الكاتب مغربيًّا، فإنه لا يصيب الشهرة الحقيقية إلا إذا نشرت أعماله أو نقلتها عن الفرنسية دور النشر اللبنانية، مثلًا.

من هنا يأخذ «اللقاء» بين المثقفين المشارقة والمغاربة حجمًا يتجاوز أحيانًا نوعية اللقاء وقيمته. اللقاء في ذاته هو المهم، بمناسبة الندوة أو على هامشها لا يهم.

ولكن هذه المبالغة التي تختزن دلالات الالتباس التاريخي بين المغرب والمشرق، لا تساهم في إقامة الجسور القوية بينهما. ربما كان العكس هو الصحيح؛ لأنها حين تحجب النواقص والثغرات فإنها تساهم في كبح جماح «المسكوت عنه» وتحرض على تراكم المكبوتات غير المسموح بالإفصاح عنها. ذلك أنها لا ترى في ندوة الدار البيضاء مثلًا، السلبيات الخطيرة في تكوين «اللقاء» وفي مقوماته الأساسية، وهي المقومات التي قد تشدد على أهمية اللقاء في ذاته وتركز على حجمه، وتغفل عن الهدف والنوعية والقيمة والفاعلية.

وهي الأمور التي جرأت على محاولة كشفها النسبة الغالبة من المثقفين الآخرين الذين يشكلون ثلثَي العدد المستجوب.

- يقول محمد برادة (ناقد) إنه «في مجال الانطباع السريع عن ندوة الإبداع والنقد، يمكن القول إنها — رغم إيجابياتها — لم تحقق الحد الأدنى المطلوب من ندوةٍ، المفروض فيها أنها تمثل المستوى العربي، وتحاول تقديم حوار وأسئلة جديدة» و«كنا نتمنى أن يكون الحوار في الندوة ممثلًا لكل الكفاءات العربية، لأن الهموم والأسئلة مشتركة، ولأن فرص اللقاء العلمية قليلة، ومن ثَم تبقى مسئولية الاتحاد العام للكُتاب العرب كبيرة فيما يخص ضرورة توفير شروط هذا الحوار المتكافئ والديمقراطي بعيدًا عن كل الحسابات الضيقة، خارج عقلية مراعاة المردودية السياسية الظرفية.»
- ويؤكد أحمد السنوسي أنه «حينما يتم تغييب فلسطين عن عمد، ثم تصبح موضوع اعتذار عن ضغط وقصد، تصبح القضية أبعد ما تكون عن مستوى الإبداع والنقد، وتصبح أيامها شاهدة على الذين أسكنونا حقبة تنزف تخلفًا وانشقاقًا وترديًا.»
- ويضيف ب. أبو الشتاء «غاب النقد، غاب الإبداع، تلك هي الخلاصة التي يمكن أن يستخلصها المتتبع لندوة النقد والإبداع.» ويتساءل «هل نشير بإصبع الاتهام إلى الأمانة العامة لاتحاد الكتاب العرب حين استدعت من استدعت، وغيبت من غيبت؟»
- ويحسم محمد العياشي (قاص) الأمر بقوله «لم تصل الندوة في مجملها إلى الأفق-الهدف المرسوم لها.» ويلقي علينا بالسؤال «هل هي مسئولية الأمانة العامة لاتحاد الكتاب العرب؟»
- ويشير الميلودي شغهوم إلى «أن أغلبية العروض كانت ضعيفة جدًّا، فهي إما اكتفت بالوقوف موقف المتهجي لمبادئ النظريات أو أنها أعطت ملخصات عن النظرية دون إخضاع ذلك للتطبيق.»
- وينتهي قمري بشير (قاص وناقد) إلى «أن الندوة لم تستطع أن تحقق ما كانت تهدف إليه»، و«اختلط الخطاب النقدي بالخطاب الصحفي، فهناك كثير من البحوث التي طغت عليها النزعة الصحفية.»

هذه الإجابات الست ليست فقط ثلثَي العدد المستجوب، وإنما يتحدد حجمها بنوعية المضمون الذي تحمله وجملة الدلالات التي تسوقها.

أول ما نلاحظه هو ذلك السؤال الاستنكاري حول دور الاتحاد العام للكتاب العرب في تغليب السلبيات على الإيجابيات عند تقويم الندوة، وهي ملاحظة لا تخفي الوجه السياسي المباشر في تشكيل هذه الندوة.

والملاحظة الثانية تتعلق بالأولى حتمًا من حيث غياب «أهم النقاد» ومن حيث تغييب أي تمثيل فلسطيني.

والملاحظة الثالثة تخص المستوى العلمي لأبحاث الندوة حيث يتهمها البعض بالترجمة غير الأمينة عن الغربيين، ويرى فيها البعض الآخر خطابًا صحفيًّا. وهذا المستوى الضعيف هو نتيجة للسببين السالف ذكرهما.

هذه الملاحظات الثلاث تفرق بين الفريق الأول والفريق الثاني، لا من حيث الكم وإنما من حيث الكيف. ذلك أن هذا الفريق الأخير يفصح عما يخفيه الآخرون، ولو في اللاوعي. إن الغموض السالف الذكر والتعميم في ذكر «الفوائد» يعكس بشكل معقد أن ثمة مسكوتًا عنه يرقد في تيار الشعور في عمق الأعماق. أما الفريق الثاني فهو يمثل الغالبية من المثقفين المغاربة خارج حدود الاستطلاع، حيث إن عروبة الثقافة المغربية ليست موضع نظر، وبالتالي فليست هناك عقدة «مشرقية» بالسالب أو بالموجب. يستطيع محمد برادة، مثلًا، أن ينقد مغربيًّا آخر بقسوة لأن بحثه مليء بالاستعارات غير المتمثلة. ويستطيع غيره في الوقت نفسه أن ينقد مشرقيًّا لأنه كتب مقالًا سياسيًّا لا بحثًا علميًّا.

هذا الفريق الذي يمثل الأغلبية، هو أيضًا الأكثر تحسسًا لتجربة اتحاد كتاب المغرب، وتجربة منتدى الفكر والحوار. هاتان التجربتان لها رصيد من القيم والتقاليد الإيجابية في الدعوة إلى حلقات دراسية وندوات فكرية. وهي قيم قومية عربية أولًا، أي لا علاقة لها بأية نزعات فرانكفونية أو إقليمية أو عرقية. وهي تقاليد ديمقراطية ثانيًا، أي لا علاقة لها بأية نزعات تحتكر الحقيقة، وتفرد لرأيها الواحد الحيز الأكبر، ولا تسمح عمليًّا بصراع الأفكار.

لذلك يصبح أكثر من طبيعي أن يكون أصحاب هذه الأصوات هم الأكثر تحديدًا لإشكاليات ندوة النقد والإبداع التي عقدت في الدار البيضاء. ومن الواضح أن هناك إشكالية مركزية هي الدور المتعاظم للانتماء الحزبي والسياسي في نشاط الاتحاد العام للأدباء العرب. ويتفرع عن هذه الإشكالية مساءلة أساسية حول هذا التنظيم غير النقابي وغير المهني وغير الثقافي بالمعنى المسئول للثقافة.

ولا أعتقد أن هناك من يقول في الوقت الراهن بانفصال الثقافة السياسة، سواء داخل العمل الثقافي أو في تكوين المثقفين أنفسهم. ولكن القضية ليست هنا، وإنما في الابتعاد

التدريجي عن أصحاب القضية الأدبية والنقدية والاقتراب الوثيق من أصحاب القرارات السياسية.

إن أحدًا لا يمنع أي أديب أو كاتب من الانحياز السياسي، حتى إذا كان هذا الأديب أو الكاتب أمينًا عامًّا لتنظيم الأدباء والكتاب العرب. ولكن العقيدة السياسية شيء، وإلحاق هذا التنظيم بالإدارة السياسية للنظام الذي يتبعه الأمين العام أو الرئيس أو القيادة شيء آخر.

لقد عانى الأدباء والكتاب العرب من هذا الإلحاق المتعسف معاناة هائلة في مختلف العهود. أي منذ كان يوسف السباعي سكرتير عموم كافة الجمعيات والاتحادات والروابط الأدبية المصرية والعربية والأفريقية والآسيوية. ورغم أي تقدير لجمال عبد الناصر؛ فقد كان تقرير يوسف السباعي على الأدباء المصريين والعرب والآسيويين والأفريقيين، عبئًا باهظًا على ضمائر الذين يحبون عبد الناصر ويرفضون الإلحاق الإداري بدولته.

ولقد كان الكُتاب المصريون من أوائل الذين طالبوا بالتغيير، حتى من قبل ما جرى في مصر عام ١٩٧٧م بحيث كنا أسعد الجميع باختيار عواصم عربية وكتاب عرب غير مصريين في مواقع القيادة لاتحاد الأدباء. ولكن هذه السعادة كان عمرها بالغ القِصر، لأن البعص تصور أن مصر قد ماتت للأبد. ولأن البعض كان أكثر من يوسف السباعي في تنشيط عمليات الإلحاق الإداري، إلحاق الاتحاد بالدولة التي ينتمي إلى نظامها الأمين العام.

كم تداخلت أموال النفط ومخططات السياسة، في تشكيل محاور إقليمية غير أدبية ولا علاقة لها بالثقافة. وكأن الناقد الأدبي أو الشاعر أو الروائي في بلدٍ ما هو بالضرورة ملتزم بالخط السياسي أو الحزبي لنظامه واختيارات هذا النظام غير السياسية. إذا كان النظام مرتبطًا في محورٍ بأقطار معينة، على الأديب أن يختار لقيادة التنظيم الأدبي مَن ترشحهم أجهزة الأمن والمخابرات، سواء من بلده أو من الأقطار المشاركة في المحور.

لذلك يصعب كثيرًا في ندوات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب أن تعثر على الكفاءات الموهوبة، ولا على غير المَرضِي عنهم من أجهزة هذا البلد أو ذاك.

من هنا كان توريط «اتحاد كتاب المغرب» في الدعوة إلى ندوة الدار البيضاء، عملًا بعيدًا كل البعد عن التقاليد الديمقراطية الراسخة لدى الهيئات الثقافية المغربية، بما فيها اتحاد الكتاب. وإنما أراد «الاتحاد العام للكُتاب العرب»، أن يشرك معه في المسئولية من يمنحه براءة ذمة.

وقيمة التصريحات التي أدلى بها المثقفون المغاربة أنهم أعلنوا بأعلى صوتٍ براءتهم هم من هذه الندوة التي لم تحقق «الهدف» من عقدها، كما قال بعض الأدباء في شهاداتهم، لم تحقق هذا الهدف باستبعاد الكفاءات والمواهب النقدية الحقيقية، وباستبعاد الشخصيات المرفوضة سياسيًّا أو حزبيًّا.

لذلك فشلت الندوة، رغم أية إيجابيات «للقاء» بين المشارقة والمغاربة، ورغم الحضور الكثيف. وسوف تفشل أية ندوات مماثلة في إطار «اتحاد عام» يقيس الأمور ويرتبها حسب معايير السياسة والأحزاب وأجهزة الأمن والتمويل.

وستنجح فقط تلك الندوات العلمية والفكرية الأصيلة التي ارتادها في الأدب اتحاد كتاب المغرب، وفي الفكر الاجتماعي والقومي منتدى الفكر والحوار. أي أن المبادرة المغربية، إلى الآن، هي الصيغة الديمقراطية الثقافية التي أبدعها الكُتاب العرب الموهوبون في المغرب، هذه المبادرة هي الأصل الأصيل، أما ندوة الدار البيضاء فهي غير مغربية. وقد أصلت جريدة «الاتحاد الاشتراكي» المغربية (عدد ٢٩ / ٣ / ١٩٨٥م) نشر التعليقات النقدية على ندوة الدار البيضاء التي أقامها الاتحاد العام للكتاب العرب بالاشتراك مع اتحاد الكُتاب المغاربة.

ولأن القضية، في مستواها الأعمق، تمس الأدباء العرب جميعًا كأفراد وكتنظيم؛ فقد رأيت أن أنقل الآراء الجديدة للأدباء في المغرب، بقصد استخلاص أكثر الدلالات رجحانًا سواء بالنسبة لوضعية الاتحاد العام للأدباء العرب أو في موقف القيادات الراهنة لهذا الاتحاد … خاصة أن هناك إجابتين غير مغربيتين، وأربع إجابات مغربية.

- يقول بيير أبو صعب (صحفي لبناني) «إن الاتحاد العام لا يمثل الكتاب العرب، بمعنى أن الذين على رأس هذه المؤسسة وفي كل مستويات الهرم الذي يشكله الاتحاد هم بالدرجة الأولى مثقفو سلطة، هذا إذا استحقوا أن يحملوا صفة مثقف.» وعن الندوة ذاتها يضيف «كان هناك تفاوت مضحك بين العروض، بعضها لا يستحق أن يكون محاضرة لطلبة الصفوف الثانوية. فمداخلتا ريتا عوض من لبنان ومحيي الدين صبحي من سوريا كانتا مخجلتين.»
- ويدلي واصف منصور (مسئول الإعلام الموحد بمكتب م. ت. ف بالرباط) بعدة ملاحظات على الندوة أهمها غياب «الغالبية العظمى من النقاد العرب … هل لأسباب سياسية لم يستدع هؤلاء النقاد؟» ثم إن غالبية الأبحاث «كانت منصبَّة على المدارس الغربية في النقد مما جعلنا نتساءل هل الندوة مخصصة للنقد والإبداع

الغربيين؟» وعلى الصعيد السياسي لاحظ أن كلمات الافتتاح تعرضت لكل القضايا العربية «إلا قضية فلسطين».

- وسجل محمد زفزاف (قاص وروائي) أن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب «لعب دورًا في إقصاء بعض الأسماء، وهذا شيء لا نغفره للأستاذ علي عقلة عرسان.»
- وأضافت خناثة بنونة (قاصة وروائية) أنها مع الآخرين «كنا نتوقع أن تكون الندوة أكثر إيجابية ومردودية.» وأن أسباب إخفاق الندوة يتمثل في «عدم حضور أسماء بارزة في الساحة الثقافية العربية.» ولاحظت غياب الإبداع عن الندوة، فكانت أغلب العروض «عبارة عن استقراء للنقد الغربي بالدرجة الأولى فيما يتعلق ببعض البحوث الجادة، أما غيرها فكان مجرد هرطقات.» و«كنا نتوقع — على صعيد النقد — أن نحس بتبلور علامات لمدرسة نقدية عربية جديدة، ولكن للأسف لم يظهر.»
- وأكد عبد اللطيف بن داود (ناقد) أن الندوة لم تستطع «أن تصل إلى المبتغى الذي وُضعت من أجله.» فإذا سألناه ما هو هذا المبتغى؟ يجيب «كان على الندوة أن تتوجه إلى إعطاء المفهوم الحقيقي للإبداع العربي والنقد العربي.»
- أما إدريس الخوري، فيرى أن الندوة بصفة عامة لم تعطِ ما كان متوقعًا منها «بدليل غياب كثير من الأسماء المقترحة والفاعلة التي كانت ستُغني محاور الندوة والنقاش، وهذا ما جعل الندوة متواضعة في محتواها الفكري والنقدي.» ولكنها في الوقت نفسه «مكنتنا من التعرف على مستوى النقد العربي الحديث ممثلًا في الأسماء المشاركة، وجعلت الاتحاد العام للأدباء العرب يخرج بحصيلة معرفية تفرض عليه إعادة النظر في الطرح الفكري للنقد العربي، وكذلك إعادة النظر في اختيار أسماء بعيدًا عن الحسابات السياسية التي فرضت علينا أسماء لا فعالية لها.»

إنني لا أنقل هذه الآراء هنا، لكونها تتخذ موقفًا سلبيًّا من ندوة «النقد والإبداع»، في الدار البيضاء، فهذه السلبية تنال ما يشبه الإجماع، ولا تستحق عناء الاستشهاد. وإنما هذه المجموعة من الانطباعات، قد سجلَتها أولًا صحيفة مغربية، وهي ثانيًا لعديد من الاتجاهات والأجيال. وفي هذه المرة فإن التدقيق والإفصاح التام يميزان الإجابات، بالإضافة إلى اشتمالها على إجابتين غير مغربيتين.

ولست هنا اتبنى حرفيًّا ما تضمنته الآراء المنشورة، لأنني لم أحضر الندوة ولم أقرأ نصوصها. وإنما أحاول تحليل المضمون الكامن فيها، كأية نصوص تحتوي داخلها ما ليس مقطوعًا تمامًا عن الخارج.

هذه النصوص تشير إلى قضايا عامة مثل:

(١) أن الاتحاد العام للأدباء العرب لا يمثل الأدباء العرب.
(٢) أن الهيكل التنظيمي لهذا الاتحاد يتكون من مثقفي السلطة.
(٣) هناك شك في أن هؤلاء مثقفون أصلًا.

كيف أمكن لأصحاب التعليقات استخراج هذه القضايا العامة من الندوة ذاتها؟ سؤال يحتاج إلى وقفة.

قبلها نشير إلى القضايا النوعية في نصوص هؤلاء الأدباء:

(١) هناك تغيب لبعض النقاد لأسباب سياسية.
(٢) هناك ضعف في بنية الندوة بسبب هذا الغياب.
(٣) هناك نتائج ركيكة ثمرة هذا الضعف.
(٤) هناك متهم رئيسي هو مكتب الأمانة العامة لاتحاد الأدباء العرب، ومتهم محدد هو الأمين العام الأستاذ على عقلة عرسان.

هذه الاستخلاصات بدورها، ليست نتيجة مباشرة لاستقراء النصوص النقدية، وإنما هي نتيجة غير مباشرة لاستقراء حركة الاتحاد العام، والمقارنة الضمنية مع ندوات اتحاد كتاب المغرب.

أما المقاربة النقدية لنصوص الندوة ذاتها، فإنها ألهمت الأدباء أصحاب التعليقات الأحكام التفصيلية التالية:

(١) سيادة التغريب الفكري؛ حتى إن النصوص الجادة كانت شرحًا وتأويلًا وعرضًا لمدارس النقد الغربي.
(٢) سيادة الوصف الانطباعي السردي المدرسي في النصوص التي جانبت التغريب.
(٣) ومن ثَم غاب النقد الإبداعي الذي هو بالضرورة نقد عربي، وإن تفاعل وتمثل أغنى التقاليد النقدية في الآداب الإنسانية كلها.
(٤) وهذا النقد ليس غائبًا عن العرب وإن غيبته الندوة.

هذه الحصيلة التي أضافتها المجموعة الجديدة من أصحاب التعليقات على ندوة الدار البيضاء، تشير بدقة إلى قضيتين منفصلتين: الأولى تخص الموقف من الاتحاد العام للأدباء العرب. والثانية هي قضية النقد.

وحين أقول إن هذه الحصيلة أضافت، فإنما اعني أنها أكدت وفصلت بعض ما سبق طرحه في المرة السابقة، كما أعني أنها دققت وحددت ما كان مائلًا نحو التعميم.

ندوة الدار البيضاء، بكل ما اشتملت عليه من نصوص نقدية ومن نصوص تنظيمية ومن نصوص سياسية ومن نصوص المداخلات والمناقشات، هي ذاتها نَص مركب من هذه العناصر كلها. وباعتبارها نصًّا على هذه الدرجة من تعدد المستويات؛ فقد كان ممكنًا لأصحاب التعليقات أن يستخلصوا القضايا العامة وفي مقدمتها إشكالية الاتحاد العام كتنظيم قومي للأدباء العرب. إنه استخلاص من داخل النص بهذا المعنى المشار إليه.

وإنصافًا للحقيقة، فإن القول بأن الاتحاد لا يمثل الأدباء، وأن قيادته من مثقفي السلطة، وأن ثمة شكًّا في كونهم مثقفين أصلًا، لا يجوز أن نخص به القيادة الراهنة للاتحاد وحدها، أو نخص به وضعية الاتحاد الراهنة وحدها، وإنما هذا التوصيف القيمي ينطبق على الاتحاد وقياداته منذ نشأته إلى اليوم. لقد تمت ولادته في حضن الأنظمة، عاش حياته في ظلها. غاية ما هنالك أن الأدباء العرب منذ ثلاثين عامًا كانوا في المستوى والثقل والنوعية، أفضل من أدباء زماننا. كان لديهم الحد الأدنى من تقاليد العلم والأخلاق والشعور بالاستقلال. أي أنه بالرغم من وجود سكرتير عام (أبدي) كيوسف السباعي، إلا أن وجود طه حسين ومحمد مندور ونظرائهما في بقية الأقطار العربية، كان يضع حدًّا أدنى من «الشرف» وضوءًا أحمر يصعب تجاوزُه.

وبالرغم من أن السلطة في ذلك الوقت هي السلطة الناصرية بحجمها وراياتها الوطنية والقومية، إلا أن الأدباء الأصيلين كانوا حريصين على التمايز وحتى الافتراق إن اقتضى الأمر. لذلك لم يكن مشهدًا استثنائيًّا فصْلهم من أعمالهم واعتقالهم وخروجهم كبارًا كما كانوا، وأكثر.

جوهر الأنظمة لم يتغير، ولكن ما سُمِّي زمنًا طويلًا بالأنظمة الوطنية هي التي تغيرت وتغيرت حتى بصمت تغيراتها على الثقافة والمثقفين. لم تعد العلاقة زخرفية أو ديكورية، كما كان شأنها في الماضي، وإنما أضحت جزءًا من «ترسانات السلاح» الدعائية. وارتبطت الثقافة بالإعلام واختلطا بالتنظيم السياسي وأجهزته. حتى إن كلمة «المثقف» أمست بالفعل بحاجة إلى تعريف جديد. هل هو الأداة الدعائية للسلطة، أم أنه منتج الفكر

الذي عليه أن يتستر بأردية الخبراء، أو يدلف إلى ظلام السجون وأروقة المنفى، أو يتخفى في وظائف التعليم والتخطيط والتصنيع وغير ذلك.

كان هيكل الاتحاد العام للأدباء مرشحًا بالضرورة لأن يكون حاصل جمع الأوضاع الثقافية الرسمية العربية. وباستمرارٍ كان هناك اتحاد قُطري أو اتحادان أو ثلاثة على أقصى تقدير، يمكنه تشكيل «جو» المعارضة داخل الاتحاد. ولكن الشرعية، نظامًا ومعارضة، ظلت دائمًا انعكاسًا أمينًا للأوضاع الثقافية الرسمية في بلاد العرب.

وليس انفضاح الاتحاد العام للأدباء العرب في ندوة الدار البيضاء، إلا لأن الأدباء المغاربة واتحادهم القطري له تقاليد راسخة في الوعي والديمقراطية، كما أشرت من قبل. ولكن مؤتمرات الاتحاد الدورية ليست إلا مسلسلًا من الفضائح الموسمية التي يسدل عليها ستار الصمت والكتمان الضاحك المضحك.

الاتحاد لا يمثل الأدباء العرب. الاتحاد يعزل الأدباء والنقاد لأسباب سياسية. ندوات الاتحاد حلقات مكررة لاستعراض موضوعات إنشائية. مؤتمرات الاتحاد مظاهرات سياسية أو فرص للسياحة. هذا كله، في الحقيقة، ليس جديدًا. والجديد أن أدباء المغرب الشجعان قالوه بوضوح في عيون المتهمين.

لقد عاش الاتحاد ثلاثين عامًا لا يغير عناوين مؤتمراته: الأدب والقومية العربية، الأدب وقضية فلسطين، الأدب والتراث العربي، الأدب والإنسان العربي، الأدب والنضال العربي. النقد والعروبة. النقد والأدب العربي. الأدب العربي في النقد العربي. وهكذا إلى ما لا نهاية من موضوعات سياسية لا علاقة لها بالأدب ولا بالنقد، وفي تقديري لا علاقة لها بالوطنية ولا بالقومية.

فكيف يمكن أن ننتظر فجأة من هذا الاتحاد أن يقيم ندوة ناجحة، حتى ولو كانت بالاشتراك مع اتحاد كتاب المغرب؟ كيف يمكن أن يكون الهدف من ندوة عن النقد والإبداع هو تحديد «المفهوم الحقيقي» للنقد العربي كما جاء في انطباع أحد الأدباء؟ وكيف يمكن أن نتوقع حضور النقاد الجادين أو استبعاد المستويات الدنيا التي تغطي عورتها المعرفية بمصطلحات الغرب أو تعبيرات التراث العربي القديم؟

إن الاختيار السياسي من موقع السلطة، يستحيل معه أن يغلب الموهبة أو الثقافة أو الوعي، على درجة «الاستزلام» السياسي. ولا أقول الانتماء أو التخريب، وإنما الاستزلام، هذه اللفظة الدارجة التي تدل على الارتباط المرتزق. وهو النقيض المتطرف للموهبة والثقافة.

ولذلك، فإنني أعتقد أن جملة انطباعات الأدباء في المغرب عن ندوة الدار البيضاء هي شهادة صحيحة تعيد فتح الملف من البداية، من بداية البدايات. لم تكن الندوة — في مكانها وزمانها — أكثر من نصٍّ اشتمل على كل النصوص. ولذلك كانت البراءة في أجوبة الكتاب المغاربة، ولعلها المفاجأة أيضًا ... فهم ما كانوا يتصورون الأمور على هذا النحو، ما دام اتحادهم بخير، وما دامت تقاليدهم ليست كذلك.

غير أن هذه العفوية الحارة الصادقة التي وضعت كل النقاط على كل الحروف، هي التي تملك الصيغة القادرة على تصحيح الملف الخاطئ.

فكيف نبدأ؟

الشرقاوي ... وتناقض المعاني

يكاد عبد الرحمن الشرقاوي في حياته وعمله أن يوجز قصة الكاتب العربي مع السلطة في زماننا الممتد لخمسة وثلاثين عامًا إلى الوراء.

والمقصود هنا بالكاتب العربي ذلك «الحل الوسط» بين الولاء والمعارضة وبين العمل السري والنشاط العلني. وهو نوع منتشر يزدهر في ظل أي هامش ديمقراطي ويرتجف من أية عاصفة للاستبداد. ويحاول أن تكون له قدم في الشارع وأن تكون الأخرى في قصر السلطة.

مصر بالذات مليئة بهذا النموذج المأسوي غالبًا، سواء لأسباب موضوعية تتعلق ﺑ «شعبية» السلطة في مرحلة، أو لأسباب ذاتية تتعلق بانعدام القدرة الشخصية على مواصلة المشي فوق الحافة الحرجة.

ليس سرًّا أن عبد الرحمن الشرقاوي بدأ حياته الأدبية والسياسية في دائرة اليسار المصري خلال الأربعينيات الملتهبة من هذا القرن. وهو كغيره من المثقفين التقدميين الذين أصبحوا نجومًا بعد حل الأحزاب والمنظمات، كان يؤكد في سنواته الأخيرة أنه لم يكن عضوًا في أي تنظيم يساري، ولكنه كان «على الهامش» متعاطفًا ونصيرًا.

جميعهم أو غالبيتهم تقول ذلك الآن. أما في الأربعينيات وحتى نهاية الخمسينيات، فقد كان الشرقاوي مع كمال عبد الحليم وإبراهيم عبد الحليم وحسن فؤاد وزهدي وصلاح حافظ ويوسف إدريس وعبد الرحمن الخميسي ومحمد صدقي وألفريد فرج ومحمود العالم ولطفي الخولي ونعمان عاشور وغيرهم عشرات من «المناضلين الاشتراكيين» الذين رحبوا بمقدم ثورة يوليو وتناقضوا معها في وقتٍ واحد. وعندما عالجت الثوة أمرهم بفتح أبواب المعتقلات دخلوها في المرة الأولى (١٩٥٤م) بزهوة الشباب وحيويته. أما في المرة الثانية (١٩٥٩م) فقد انقسموا بين من دخل ومن ظل في الخارج «يكفي خيره شره».

وكان الشرقاوي أحد الذين لم يدخلوا السجون عام ١٩٥٩م، ولكنه كيوسف إدريس، كان قد أصبح نجمًا سطع في سماء الأدب المصري طيلة السنوات العشر السابقة على المعتقل الكبير.

كان قد أصدر عام ١٩٥٠م قصيدته الطويلة «من أب مصري إلى الرئيس ترومان»، وبالرغم من أن السياب والملائكة قد سبقاه في العراق من حيث التجديد في الوزن الشعري ومن حيث القيمة الفنية أيضًا، إلا أن تأثير السياب والملائكة في مصر بين ١٩٤٧م و١٩٥٠م كان تأثيرًا محدودًا للغاية. وعلى الأرجح كان تأثيرًا ساعيًا أكثر منه قراءة واعية مدركة. وفي جميع الأحوال كان تأثيرًا «ثقافيًّا». أما «من أب مصري إلى الرئيس ترومان» فقد تحولت إلى منشور سياسي جماهيري واسع التأثير في مصر من أقصاها إلى أقصاها.

كانت محاولات علي أحمد باكثير في «إخناتون ونفرتيتي» وترجمته «روميو وجوليت» لشكسبير في قالب التفعيلة الواحدة، كما كانت ترجمة محمد فريد أبو حديد لـ «ماكبث» في القالب نفسه، وديوان «بلوتلاند» للويس عوض، إنجازات غير جماهيرية كذلك. وأقبلت قصيدة الشرقاوي تدريبًا مباشرًا للذوق السائد على تذوق هذا النوع الجديد من «الشعر الحر».

وهكذا، فإن هذه القصيدة التي لا ترتفع في ميزان الفن — فهي أقرب إلى لغة المنشورات فعلًا — قد حققت هدفًا جماليًّا لا غش فيه، هو الاعتراف الشعبي الواسع بأن هذا الكلام شعر وإن خلا من الإيقاع العمودي المألوف.

هذه نقطة هامة في ظني؛ لأنها المرة الأولى التي يفرض فيها الفن «تجديده» على الذوق الشعبي قبل الاعتراف الثقافي من جانب النقاد مثلًا، أو من جانب برامج التعليم مثلًا، أو من جانب أجهزة الإعلام مثلًا كذلك. وهو أمر معاكس تمامًا لما جرى مع صلاح عبد الصبور؛ فقد ظل تأثيره منذ البداية ثقافيًّا، ولذلك كان اعتراف النقد به سابقًا على اعتراف المجتمع. بل إن النقد يؤرخ به لميلاد الشعر الجديد في مصر. وليس ذلك صحيحًا؛ فقد سبقه وسبق الشرقاوي كثيرون داخل مصر وخارجها. ولكن شعر صلاح عبد الصبور كان الأقرب في موازين الفن الخالص إلى هوية الشعر الحديث. لذلك اقترنت الريادة المصرية باسمه دون غيره.

جماهيرية «من أب مصري»، مصدرها مزدوج: انغماس شاعرها في الحركة الوطنية المصرية، وخاصة جناحها التقدمي من ناحية، ولغتها الخطابية من ناحية أخرى.

ولقد كتب الشرقاوي بعدها كثيرًا من الشعر، ولكن الناس لا تتذكر إلا هذه القصيدة التي اتخذ صاحبها عنوانها ليضعه على غلاف المجموعة اليتيمة التي نشرها ... فالشرقاوي، وهذه مفارقة، ليست له دواوين عديدة، بل هي مجموعة واحدة.

لماذا؟

سنحاول الجواب إذا علمنا أنه في عام ١٩٥٤م فاجأ الحياة الأدبية المصرية بروايته «الأرض». وبالرغم من أن نجيب محفوظ في ذلك الوقت قد نشر معظم أعماله (الواقعية) باستثناء ثلاثية «بين القصرين» إلا أن «الأرض» قفزت بصاحبها على الفور إلى مقدمة الصف الأول من الروائيين المصريين.

ولا شك أن الرواية كانت تحمل مذاقًا مغايرًا تمامًا لأعمال يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس وعبد الحليم عبد الله، ولكنها لم تبلغ فنيًّا مستوى «زقاق المدق» أو «بداية ونهاية» اللتين أصدرهما نجيب محفوظ في عامَي ١٩٤٧م و١٩٤٩م. غير أن الفرق كان واضحًا في الاتجاه الأيديولوجي لكلٍّ من الكاتبين. وهو الاتجاه الذي انعكس في احتفال اليسار ﺑ «الأرض» احتفالًا مبالغًا فيه إلى حد كبير.

على أية حال، فإن واقع الأمر أن هذه الرواية قد أضفَت وهجًا جديدًا إلى «نجومية» كاتبها، كما أنها كقصيدة «من أب مصري» افتتحت أفقًا جديدًا للأدب المصري، وكهذه القصيدة أيضًا خاطبت الحركة الشعبية مباشرة، فتركت أثرًا لا يُمحى بسهولة في وجدان الناس؛ العاديين والمثقفين معًا.

ولكن الغريب أن الشرقاوي الذي كتب «الأرض» بكل المشابهات والمقارنات بينها وبين «فونتمارا» للإيطالي أغنازيو سيلوني، لم يكتب رواية أخرى في مستواها. بل لم يكتب روايات كثيرة. كتب «الشوارع الخلفية» ثم «الفلاح» ومجموعتين من القصص القصيرة، ولم يعد إلى كتابة القصة بعد ذلك أبدًا. ولقد أتيح لرواية «الأرض» ما لم يتح لغيرها من رواياته؛ فقد أخرجها يوسف شاهين للسينما في واحد من أعظم الأفلام المصرية، ونقلها إلى الإنجليزية مترجمان كبيران هما ديزموند ستيوارت وتوفيق حنا. وتحولت إلى مادة لدراسات النقد والأطروحات في مختلف الأقطار وإلى الآن. ولكنه — أكرر — لم يكتب مثلها ولم يستمر في كتابة الرواية طويلًا.

وإنما فاجأنا عام ١٩٥٦م بفتحٍ جديد هو مسرحية «مأساة جميلة» التي كتبها في قالب الشعر الحر عن الثورة الجزائرية الوليدة قبل عامين فقط. وأيضًا جاءت المسرحية كقصيدة «من أب مصري» أو «عزة والرفاق» حافلة بالمواقف الخطابية والإنشاء الحماسي.

ولكنها كانت قد أنجزت طريقًا جديدًا أمام الشعر «الحديث» هو الدراما. لم يتخل الشرقاوي فيها عن الغنائية ولا عن السياسة التقريرية المباشرة، ولكنه كان أول من فتح الستار عن المسرح الشعري الجديد، مع احترامنا الكامل لجهود باكثير.

وكانت الثورة الجزائرية في الوجدان العربي العام — وما تزال — شعلة مضيئة بالحماس المتقد.

ولذلك، فإن الحدث الخارجي ظل دومًا عاملًا مهمًّا في ترويج الفتوحات الشرقاوية.

كان هذا الحدث في «من أب مصري» هو غضب الجماهير العربية من الولايات المتحدة وزعيمها ترومان. وكان هذا الحدث في «الأرض» هو صدور قانون الإصلاح الزراعي عن مجلس قيادة الثورة الناصرية. وكان الحدث في «مأساة جميلة» هو الوجود الحي للثورة الجزائرية والبطلة الأسطورة جميلة بوحيرد.

ولا نستطيع أن نرصد حركة التأثير والتأثر، وهل كان الحدث الخارجي هو مصدر الإلهام أم أن الفنان قد استغله. كل ذلك لا ينفي أن التحام الشرقاوي بالحركة التقدمية المصرية والرؤية القومية العربية كان له أثره الأكبر في ظهور هذه الأعمال، وعلى النحو الذي ظهرت به ... وكانت مسرحيته «وطني عكا» ضعيفةً شعريًّا ومسرحيًّا، ولكن أخطر ما فيها كان الفكر السياسي الذي اختلف معه بشأنه الكثيرون حينذاك، فلم يكن من المألوف مناقشة «السلام» بالأسلوب الذي صاغه الشرقاوي في ذلك الوقت.

غير أن مسرحيته الكبيرة المزدوجة التي لم تمثَّل إلى الآن: «الحسين ثائرًا» «الحسين شهيدًا» والتي جمعها بعدئذ في «ثأر الله» كانت فتحًا فكريًّا في رؤية إحدى أهم العلامات الفارقة في التاريخ الإسلامي. ولكن طول المسرحيتين والخطابة حالتا دون تمثيلها في المرحلة الناصرية، وكان الفكر هو الذي حال دون تمثيل «ثأر الله» في المراحل التالية.

ويأتي أكبر عمل أنجزه الشرقاوي في الستينيات، وهو «الفتى مهران» قبيل هزيمة ١٩٦٧م مباشرة. وهي المسرحية التي أخذ فيها على الشيوعيين المصريين أنهم بادروا إلى حل منظماتهم بعد خروجهم من السجون. ولكن الأهم أنها المسرحية التي حذر فيها عبد الناصر من «الحرب» المقبلة، ومن «الحاشية» المحيطة بالزعيم. كان الشرقاوي صريحًا، قاطعًا، حاسمًا، حتى إن المسرحية تحولت في ليالي العرض إلى مظاهرة سياسية من طراز رفيع. وقد أرسل عبد الناصر بعض معاونيه لمشاهدتها، فأذهلهم استقبال الجماهير للمقاطع التي يحذر فيها المؤلف وينذر بالهول قبل وقوعه. ولكن «التقرير» عن المسرحية كان إيجابيًّا فاستمر عرضها.

كان الشرقاوي الذي لا ترتفع موهبته المسرحية إلى قامة ألفريد فرج، والذي لا ترتفع موهبته الشعرية إلى قامة صلاح عبد الصبور، هو الذي جعل من «المسرح الشعري» الجديد في مصر طعامًا شعبيًّا يتزود به الناس من مختلف الطبقات، ويتغنون به، بالرغم من أنه ليس كمسرح شوقي الذي تعلموه في المدارس، ولا كمسرح يوسف وهبي الذي شاهدوه، ربما.

كان الشرقاوي قد نجح — عبر السياسة — في تهريب الشعر الجديد عن طريق المسرح إلى أعرض قطاع جماهيري، كما قد نجح في جذب المسرح إلى دائرة الشعر مؤيدًا بحماس الجماهير «للمعارضة الضمنية» — من موقع تقدمي — لما كانت قد آلت إليه الأمور في مصر الناصرية.

ولكن عبد الناصر هو الذي أنقذ أحد أهم كتب عبد الرحمن الشرقاوي فيها بعد. وهو كتاب «محمد رسول الحرية»؛ فقد احتج الأزهر على الكتاب وطلب مصادرته. وأبرق الشرقاوي للرئيس، فطلب عبد الناصر أن يقرأ الكتاب بنفسه. ولما فعل أمر بالإفراج عنه فورًا.

ولكن مشكلة الشرقاوي مع الناصرية كانت في أمرين: أحدهما عام والآخر خاص، وكلاهما مرتبط بالآخر. أما الأمر العام فهو اعتقال اليساريين من أصحابه خصوصًا. وأما الأمر الثاني فهو اعتقال شقيقه أستاذ القانون الدكتور عبد المنعم الشرقاوي.

وما يربط بين الحدثين هو الأجهزة، التي رأى الشرقاوي أنها المشنقة المعلَّقة حول النظام بأكمله والسيف المصلت على الشعب كله.

وكان الشرقاوي، كإنسان، يشعر بوخز داخلي لأنه لم يُسجن مع رفاقه. كانت علاقاته الاجتماعية والسياسية قد تشعبت واعتمدت أساسًا على يوسف السباعي الذي استطاع أن يحمي الشرقاوي. وقد استطاع غيره أن يحمي آخرين. ولكن الحماية في جميع الأحوال كانت مشروطة بالقليل الذي نعرفه — هو الولاء المطلق للنظام — والكثير الذي لا نعرفه. وقد تسبب «الولاء المطلق» في كوارث شخصية لبعض كبار أدبائنا.

ورحل عبد الناصر فجأة.

ودون تردد انضم الشرقاوي في انقلاب ١٥ مايو ١٩٧١م إلى جانب السادات. نشرت له جريدة «الأخبار» في ذلك الصباح مقالته الشهيرة «وسقطت عصابة الإرهاب».

ولا يستطع أحد أن يتهم الشرقاوي في هذا الموقف بالخوف؛ لأن الأمور لم تكن قد استتبت نهائيًّا للسادات. ولكنها المقامرة بكل شيء حتى لا يبقى في السلطة هؤلاء الذين عذبوا شقيقه جسديًّا وعذبوه نفسيًّا وعذبوا رفاقه جسديًّا ونفسيًّا على السواء.

ولم يبتعد الشرقاوي منذ ذلك اليوم عن دائرة السلطة. وكانت أبهى أيامه حرب أكتوبر المجيدة التي تلألأ فيها نجم السادات. وكانت أتعس أيامه زيارة القدس ومعاهدة كامب ديفيد. ولكنه لم يتخل في أي وقت عن السادات، حتى بعد رحيله.

كتب خلال هذه الفترة مسرحية شديدة الضعف الفكري والفني هي «النسر الأحمر» حاول فيها أن يسقط على السادات ما ليس فيه، وفي أواخر عمره كتب «عرابي زعيم الفلاحين» ورغم الموضوع الجيد فإن الفن كان قد مات.

ولم يعد الشرقاوي إلى كتابة الرواية أو القصيدة أو المسرحية، لأن الملهم الرئيسي لأعماله تلك كان التحامه الحميم بالحركة الشعبية. أما الآن؛ فقد بدأ يكتب إسلامياته الشهيرة التي لا تضيف جديدًا إلى أعمال السابقين، وخاصة طه حسين في «على هامش السيرة» و«الفتنة الكبرى» و«الوعد الحق» أو العقاد في عبقرياته العديدة، أو أحمد أمين في تاريخه العظيم للإسلام أو محمد حسين هيكل أو خالد محمد خالد.

كان الشرقاوي في عاميه الأخيرين قد بدأ يدعو إلى «جبهة وطنية» تضم اليمين واليسار والوسط لمواجهة الإرهاب. ولكن المعارضة المصرية لم تستجب له. وكان قد بدأ يشجع بعض قدامى المحاربين اليساريين لتكوين حزب يساري جديد في مواجهة «التجمع». ولكن اليسار المصري لم يستجب له.

ولذلك بقي سياسيًّا يعمل في مجلس الشورى وجمعية التضامن الأفريقي الآسيوي، وفكريًّا يكتب عن أئمة الفقه والصحابة.

وحين سارت مصر بأجيالها واتجاهاتها المختلفة وراء نعشه، كانت الصفوف تودعه حسب «المعنى» الذي أخذه عنه كل صف. لم يكن الحشد الكبير يعبر عن معنًى واحد بل عن تناقُض المعاني.

٢٧ / ١١ / ١٩٨٧م

البعض يفضلونها ديمقراطية

١

في صيف ١٩٨٢م تلقيت دعوة لحضور اجتماع في تونس لمناقشة فكرة تجميع قوى المثقفين في منظمة عربية للدفاع عن الديمقراطية وحقوق الإنسان في الوطن العربي. ولم يكن الحاضرون رغم اختلافاتهم الفكرية يمثلون معظم التيارات الثقافية والسياسية في الساحة العربية.

وتم الاتفاق على عقد اجتماع ثانٍ يكون أكثر ديمقراطية. وفي ديسمبر ١٩٨٣م عُقد الاجتماع الثاني في قبرص وتضاعف عدد الرجال الحاضرين من أربعين إلى ثمانين. وانكمش عدد النساء إلى امرأة واحدة أميرة من إحدى البلاد النفطية. واتضح أن فردًا واحدًا أو بضعة أفراد قلائل داخل هيئة عربية في بيروت قد احتكرت العمل ... إلى آخر ما جاء في شهادة الدكتورة نوال السعداوي الواردة بجريدة «الأهالي» المصرية بتاريخ ٢١ / ١٢ / ١٩٨٣م.

وهي شهادة جديرة بالتأمل، لأن ما جرى في ندوتَي تونس وقبرص المشار إليهما كان يحتاج إلى صوت شجاع ممن حضروا أو حضرن يروي لنا الحكاية من أولها إلى آخرها.

وأصل الحكاية أن هناك أزمة في الديمقراطية العربية. وصحيح أن الأزمة قديمة ومستمرة، ولكن مناقشتها في أي وقت أفضل بكثير من تأجيل المناقشة إلى أجل غير مسمى لأنه لا يجيء مطلقًا.

والحقيقة الأخرى أن أحدًا لم يهمل أزمة الديمقراطية، فالجميع تقريبًا يعترف بالمأساة ويقترح لها الحلول ويشير غالبًا بأصابع الاتهام العشر أو العشرين إلى مختلف

الدول العربية ما عدا الدولة التي يتكلم من أحد منابرها في العادة، أو هو لا يستثني أية دولة بما فيها دولته التي يتكلم من أحد سجونها أو مستشفياتها أو منافيها في العادة.

وستظل قضية الديمقراطية كأية قضية فكرية أو اجتماعية أخرى بحاجة إلى النقاش مهما نوقشت في السابق، وخاصة إذا كان النقاش جماعيًّا وبين تيارات وبيئات مختلفة ... لذلك لا يعترض أي غيور على الديمقراطية أن يجتمع بعض الناس حول هذه القضية في تونس أو في قبرص، ولا ينبغي كذلك أن يعترض أحدهم على «هذه المجموعة من الناس» التي بادرت إلى الدعوة حتى ولو دعت نفسها فقط لمناقشة هذه المسألة. وأنا لا أحب اتهام الآخرين بالدكتاتورية بينما نيتهم الخالصة هي الحوار الحر حول الديمقراطية. يجب أن نفترض العكس ونقول إن أصحاب الدعوة من الديمقراطيين حتى ولو لم يدفعوا ثمنًا لهذه الديمقراطية.

على أية حال، فقد تفضلت الدكتورة نوال السعداوي بالإدلاء علنًا بشهادتها التي يجب إضافتها إلى مجموعة الوثائق التي توافرت عن الندوتين ... مع العلم بأن الوثائق لا تعني المحاضرات أو الكلام وحده، بل السياق الذي تولد فيه وتتشكل هذه التنظيمات والمنظمات المنادية بحقوق الإنسان العربي. من هنا وجب التأمل بإمعان وتدقيق لا في شهادة نوال وحدها، بل في كل ما يحيط هذه الندوات من ملابسات.

والملاحظة الأولى هي أن أكثر من جهة عربية دعت إلى ندوة حول الحريات، مما يؤكد أن «عدة مفاهيم» أو تصورات عن الحرية تطرح نفسها في السوق. وأن هذه الندوة أو تلك مهما اكتمل لها النصاب الديمقراطي من التيارات المختلفة، فإنها في خاتمة المطاف تعبِّر عن الجهات العربية وتبرر سلوك هذه الجهة في القضية المطروحة للبحث. وإلا، فلماذا لا تتوحد هذه الدعوات والندوات كلها، خاصة إذا كانت تلد دائمًا «منظمة» للدفاع عن الحريات؟ لماذا تتعدد هذه المنظمات الوليدة للدفاع عن حقوق الإنسان العربي إذا كان هدفها الحقيقي هو هذا الإنسان فعلا؟

والجواب، أنها كالمنابر الإعلامية، تكثر وتتعدد بتعدد الأنظمة وجهات التمويل. وهذا يعني أن كل منظمة سوف تتهم علنًا وبشجاعةٍ نظامًا معينًا أو مجموعة أنظمة بإهدار حقوق الإنسان، وستخفي في الوقت نفسه أو أنها ستدافع ضمنًا عن نظامٍ آخر أو مجموعة من الأنظمة لا تقل بشاعة في إهدار الحريات. ومن الطبيعي أن يتحول الأمر كله بعد حين إلى «حرب» بين المنظمات العربية للدفاع عن حقوق الإنسان، هي حرب المولين والسياسات التي هي الوجه الآخر لحروب الإعلام. وكما أن هذه لا تثمر «الحقائق» فإن

الأولى لن تثمر «الحقوق». سيظل الإنسان العربي مطحونًا وهامشيًّا ومجرد ذريعة في حروب لا ناقة له فيها ولا جمل.

على ذلك، فإننا في مجال التأمل في شهادة الزميلة نوال وغيرها من الوثائق، نقول إنه لما يلفت النظر حقًّا أن «المبادرة» الأولى لعقد ندوة تونس-قبرص جاءت من واشنطن. ولا يعني ذلك أن صاحب المبادرة نفسه موضع اتهام، فهو أستاذ من أصل فلسطيني لعله يعاني في جامعة جورج تاون من العنصرية الأمريكية والحقد على العرب والموالاة لإسرائيل. وهذه كلها تدفعه لأن يفكر في فلسطين أكثر كثيرًا مما يفكر في الديمقراطية، خاصة وقد تربى في الصبا والشباب على مبادئ الحزب القومي السوري الذي يرفض الوجود الصهيوني جملة وتفصيلًا. كما أن ظروف الثورة الفلسطينية في لبنان وبعد لبنان تدفعه لأن يحصر التفكير والمعاناة في القضية الفلسطينية.

على أية حال؛ فقد استطاع الرجل أن يتجاوز همومه الخاصة وهموم شعبه وأن يفكر في الديمقراطية. حسنًا. ولأنه «مثقف» فقد اختار، هو الذي اختار، عددًا من المثقفين الذين يرفعون، هم الذين يرفعون، راية الليبرالية. وليس ذنبه أن غالبيتهم لم تعرف السجن يومًا واحدًا ولا القهر، فالتخيل يحل أحيانًا مكان المعايشة. وليس ذنبه أن زميله في الجامعة الأمريكية بالقاهرة هو الذي «بادر» بالاستجابة الحارة، فكلاهما مستقل عن النظم والدول العربية. هما وغيرهما في حماية «الليبرالية الأصيلة» يتمتعان بالحياد والموضوعية. وليس ذنب الأستاذين بالجامعة الأمريكية — الفلسطيني في واشنطن والمصري في القاهرة — أن غالبية المثقفين الليبراليين العرب ممن أعجبوا بالغرب ولا يزالون، وممن تربطهم به أوثق الروابط. هو أمر طبيعي للغاية، فالليبرالية في الغرب لا في الشرق ولا في الجنوب.

بدأت ندوة تونس وانتهت في ذروة البكاء العربي على فلسطين ولبنان والعرب. والحقيقة أن أعضاء الندوة أنفقوا عليها من حر مالهم فلم يدفع لهم أحد ثمن بطاقات السفر. والحمد لله أن الدعوة لم توجَّه أصلًا لمثقف يحتاج لثمن البطاقة يسدد به ديونه أو يسدد أجرة المحامي الذي يترافع عنه في إحدى قضايا الرأي.

ويجب الإقرار هنا بأن البيان الختامي للندوة المختصرة قد منح تأييد هؤلاء المثقفين لمسألة الحريات تأييدًا مطلقًا، وأدان بوضوح وحسم التجاوزات العربية لمبادئ حقوق الإنسان في كل قُطر.

وليس مهمًّا في هذا الصدد أن الغرب في هذا الوقت تمامًا كان يمارس الليبرالية في أبهى ذراها، بالمدافع والقذائف والطائرات ضد العرب في لبنان، ضد اللبناني والفلسطيني

والسوري وكل ما هو عربي. ليس هذا مهمًّا؛ فقد كان الضحايا شهداء للحرية وللعالم الحر وقد نعاهم ريجان شخصيًّا وكذلك السيدة تاتشر والرئيس ميتران والهركول.

ثم إن الخلط بين الثقافة والسياسة هو من بقايا التخلف والهمجية، فما جرى في لبنان شيء وما يجري في كل بلادنا شيء آخر. وما يفعله الأجانب ضدنا طبيعي، وما نفعله ضد أنفسنا محليًّا غير طبيعي. لذلك وجب التنويه والتنبيه. إن الغزو الصهيوني للبنان والقصف الأمريكي للجبل والبقاع، والخروج الفلسطيني من بيروت، لا يستحق ذلك كله «تناديًا» للمثقفين العرب. إنه أولًا وأخيرًا شأن سياسي. أما الديمقراطية فهي شأن المثقفين.

على أية حال، في قبرص تمت التعديلات المطلوبة لهذه المفاهيم المغلوطة. صحيح أن قائمة المدعوين قد تعدلت هي الأخرى أكثر من مرة. وصحيح أن العدد تضاعف وضم مجموعة لا بأس بها من السياسيين، فانعدمت المسافة بين الثقافة والسياسة. وجاءت البحوث لامعة بإحصائيات اقتصادية واجتماعية وجداول وبيانات جيولوجية ديموجرافية. وأقبل المتحاورون. من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار مرورًا بالوسط الذهبي. أبحاث جادة وجديدة، وصارخة، تنتهي بالبشرى السارة: تأسيس المنظمة العربية للدفاع عن حقوق الإنسان. وهذه المرة، لن نفتقد الأسماء ذات الشأن والوزن في القهر والدفاع عن المقهورين. كل شيء تام، جاهز، كأننا أمام «الجريمة الكاملة». وكالجريمة الكاملة لا بد من ثغرة تتسرب منها الحقيقة. وقد كانت هناك ثغرات.

ثغرات «الأكاديمية» العميقة في الأبحاث.

وثغرات «السياسة» الحميدة في الندوة.

ولقد أتيح لي أن أقرأ الأبحاث التي أحاطت بألف الديمقراطية ويائها من أثينا القديمة إلى المملكة الأردنية المعاصرة. وأسعدني غاية السعادة أن هناك قُطرًا عربيًّا واحدًا على الأقل يتمتع بالحرية، هو الأردن الشقيق. وتمنيت على الله أن يحمي لنا هذا الكنز. ولكم فضلت أن يبقى هذا الأمر سرًّا، كما حدث مع بحث الدكتور غسان سلامة عن المملكة العربية السعودية الشقيقة؛ إذ رفض المشرفون على الندوة إذاعة ما انطوى عليه البحث من «أسرار». ولكن يبدو أن أسرار غسان سلامة كانت من النوع الذي يدفعنا للتهدج «يا خفي الألطاف نجنا مما نخاف» وليس من النوع الأردني الذي يدفعنا للرقص البلدي.

وعلى هذا المنوال سارت الندوة على السلك المشدود تحت سقف السيرك أو بين الأسلاك الشائكة فوق سطح السجن، فلم نحظَ بجديد لا في النظرية ولا في التطبيق. لم يحطم أحد

مثلًا الحاجز النفسي بيننا وبين الديمقراطية فيقول إنها وهم وأن المطالبين بها واهمون. ولم يبادر أحد بزيارة الديمقراطية العربية المحتلة في الدار والمدرسة والشارع والجامعة والمصنع والمزرعة والمكتب والجسد الإنساني خصوصًا منطقة المخ.

ولم يتبرع أحد، بدلًا من التعب، بترجمة التقرير السنوي لهيئة العفو الدولية ... ما دام أحد لم يتعب نفسه بالبيان الوحيد المطلوب، والذي يرصد بالاسم والعنوان والمهنة والتاريخ جميع الذين استشهدوا أو قيد الاستشهاد على ذمة الحرية في كل كل كل أقطارنا العربية خلال الفترة الواقعة بين انعقاد ندوة تونس وانعقاد ندوة قبرص.

ولأن البيان الوحيد المطلوب لم يكتبه أحد، ولم يعرضه أحد، ولم يهمس به أحد؛ فقد تآزر المدعوون في حركة جماعية شُجاعة لتأسيس «منظمة» للدفاع عن حقوق الإنسان العربي. إنها الديكور الأكثر لمعانًا لتغطية العورة.

٢

«الديمقراطية كالغلاء أزمة عالمية»، «التنمية والديمقراطية لا يجتمعان في العالم الثالث»، إلى غير ذلك من شعارات «أكاديمية» تبرر غياب الديمقراطية، تصبح من الأطروحات القابلة للنقاش في أي وقت. كما أن تفاصيلها الأيديولوجية والسياسية لا تحتاج إلى «مناسبة» لطرح القضية برمتها تحت الأضواء الساطعة ... فالقول مثلًا إن هذا أو ذاك من بلدان العالم المتخلف ينفع له الرجل القوي أو المستبد العادل وتضره الليبرالية لا يقل خطورة عن القول بالتنظيم السياسي الواحد الموحد والجامع المانع لدماء صراع الطبقات.

وهكذا تصبح التساؤلات النظرية حول الديمقراطية والخصوصية أو الديمقراطية وقوانينها العامة أو الديمقراطية والثورات أو الديمقراطية بين التقدم والتخلف، كلها من الإشكاليات المشروعة في علم الاجتماع السياسي. كما أن التساؤلات التطبيقية حول أزمة الديمقراطية هنا أو هناك في الشرق والغرب والشمال والجنوب، أو مأزقها بين الأيديولوجية والاقتصاد، أو تمزقها بين التربية العائلية والتربية المدرسية، أو تشرذمها بين الجامعة والبطالة والعمل، أو تشنجها بين العمل اليدوي والعمل الذهني والتكنولوجيا، كلها من الإشكاليات المشروعة في علم اجتماع المعرفة.

غير أننا نلاحظ في ندوتَي تونس-قبرص حول الديمقراطية، أنها لم تتعرضا قط للمسائل النظرية ولا للمسائل الواقعية، بالمعاني التي أوردتها ... وإنما في إطار التعميم والإطلاق والتجريد المثالي الموغل في الطوباوية، فالديمقراطية في مختلف الأبحاث هي

الليبرالية والليبرالية هي الحرية المطلقة من كل قيد أو شرط. وهو الأمر الذي لم تعرفه أكثر البلدان الغربية عراقة في التقاليد الليبرالية. ولكنه لدى مفكرينا يتحول إلى «قانون» و«مقياس» ينادي بكل شيء أو لا شيء. ولما كان الحكام العرب والحكم العربي، كما نعلم، فالنتيجة المؤكدة هي لا شيء. بل ولما كان المجتمع العربي نفسه على النحو الذي نعرف، فإن اللاشيء يصبح هو الصفر التاريخي.

وربما كنا نستطيع تفسير هذه الحساسية المرهفة لدى المفكر العربي لقضية الديمقراطية وما يمكن تسميته بالمنهج المثالي في تناولها، بأن إهدار حقوق الإنسان في بلادنا وصل حدًّا مذهلًا من الانحطاط وانعدام الضمير والكرامة ... إننا نفتقد الحريات في أقطار تنادي أصلًا بالليبرالية الاقتصادية، كما نفتقدها في الأقطار المنادية بالتخطيط المركزي. نفتقدها عند السلطة القائمة وعند المعارضة أيضًا. نستشعر غيابها في العلاقة بين الأب وابنه وبين المعلم وتلميذه وبين الحزب وقواعده وبين الإدارة والعمال وبين الجامعة والطلاب وأيضًا بين الكاتب والقراء وبين الفنان والمشاهدين ... وهكذا وهكذا.

ومع ذلك ففي بعض بلاد الغرب يواجهون الأزمة على الأقل بالتوصيف والمسح والإحصاء: ما أثر الكمبيوتر على الديمقراطية أي على دولة المؤسسات؟ وفي الشرق يتساءلون عن الحوافز والتسيير الذاتي. وفي بلادنا لا أحد يسأل عن مقومات الديمقراطية في التراث الحي الساري بدمائنا. لا أحد يسأل مجرد السؤال عن علاقة الديمقراطية بالبنى الاجتماعية العربية القائمة منذ ثلاثين عامًا، مثلًا لا أحد يقول لنا أي شيء محدد عن أي شيء محدد. لا أحد يقول لنا ما هي الجرثومة المضادة للديمقراطية، المقيمة في بلادنا بشكل مزمن لا تتأثر بأي مصل؟

لم يتعرض أحد في ندوتَي تونس وقبرص لهذه القضايا الملموسة، وإنما تردد القول حول الحرية كأننا تفوَّقنا على الشرق والغرب، وكأن الحرية المطلوبة هي حرية المثقفين في الكتابة والخطابة فقط لا غير، وكأن الله يحب المحسنين إلى الديمقراطية من الحكام والسلاطين.

كيف نفسر إذن هذا الذي يجري حوالينا ومن خلفنا وأمام عيوننا؟

كيف نفسر انطلاق المبادرة من أستاذين فاضلين يعملان في الجامعات الأمريكية، أحدهما فلسطيني والآخر مصري؟

كيف نفسر الحماس المرهف للقضية المطروحة في وقت تتراكم على رءوسنا وتتساقط مشكلات لا تقل خطورة كغزو لبنان؟

كيف نفسر المصادفات التي تجمع أغلبية من المثقفين تنتمي أفكارهم الأساسية إلى الحضارة الغربية؟

كيف نفسر الصراع بين أكثر من جهة حول تأسيس منظمة لحقوق الإنسان العربي؟

للجواب على هذه التساؤلات يجب استعادة الماضي القريب ... فمنذ عشرين عامًا أو أكثر قليلًا، ظهرت في الأفق منظمة تدعى «المنظمة العالمية لحرية الثقافة» ومقرها المركزي فرنسا. وكانت هذه المنظمة تصدر في أوروبا بعض المجلات الثقافية الجادة التي اشتهرت من بينها لدى المثقفين العرب مجلة «إنكاونتر» الإنجليزية التي رأس تحريرها الشاعر والكاتب البريطاني الأشهر ستيفن سبندر.

منذ عشرين عامًا، أكرر، قامت المنظمة المذكورة بعملين بارزين يخصان الثقافة العربية. أولهما الدعوة إلى مؤتمر للأدب العربي المعاصر في روما. وقد حضره من اللامعين حينذاك بدر شاكر السياب وأدونيس وسلمى الخضراء الجيوسي ومحيي الدين محمد وإبراهيم بيومي مدكور وغيرهم. وكان العمل الثاني هو تأسيس مجلة فكرية تصدر مرة كل شهرين هي «حوار».

وسواء في المؤتمر أو في المجلة، فقد كان اختيار الأسماء للمشاركين العرب بالغ النضج والموضوعية فهو اختيار لا يقتصر على اتجاه معين، بل تعددت الاتجاهات والأجيال، من اليمين إلى اليسار والوسط وما بينها وعلى أطرافها. وكان واضحًا أن «المستوى» الفني أو العلمي أو حجم الموهبة من المعايير الصارمة في الاختيار للمؤتمر أو للمجلة. وكان واضحًا كذلك أن قضية الحريات تفوز بأولوية صريحة في برنامج المؤتمر وتخطيط المجلة. وكانت هذه الأسباب وراء الإقبال المشهود على «حوار» من الكتاب والفنانين والقراء المثقفين في فترة قياسية، بالرغم من الحملة المكثفة التي شنتها جهات عديدة لأسباب تجارية وأخرى عقائدية.

ومهما قيل بالأمس أو اليوم أو غدًا من أصحاب الحملة التي أعلنوها لأسبابٍ بعضها لا علاقة له بالوطنية ولا بالقومية ولا بالتقدمية، فإن الأيام كشفت بشهادة الأهل — وهي صحيفة الواشنطن بوست — أن المنظمة العالمية لحرية الثقافة هي إحدى المؤسسات التي تمولها المخابرات المركزية الأمريكية. وعلى الفور استقال ستيفن سبندر من «إنكاونتر» وتوفيق صايغ من «حوار»، وقبلهما كان العديدون من المثقفين العرب قد توقفوا عن الكتابة في مجلات المنظمة.

وانتهت «الزوبعة» التي شغلت المثقفين العرب أكثر من ثلاث سنوات، بالاتهامات والاتهامات المضادة، بالرغم من أن بعض الذين شنوا الحرب على منظمة الحرية من المواطنين المتحمسين الشرفاء، وكذلك المائتا كاتب وفنان ممن شاركوا في مؤتمر روما أو في مجلة «حوار».

أين تكمن المشكلة إذن؟

تكمن أولًا في الأزمة الديمقراطية العنيفة التي بلغت حد أزمة الضمير في ظل الأنظمة الوطنية الوافدة مع الخمسينيات ... إذ لم يبرهن «الاستقلال» على أنه أكثر رحمة بأصحاب الوطن من سلطة الاحتلال الأجنبي. وبدت الأمور للناس يومها كما لو أن التحرر من الاستعمار لا يعني تمامًا التحرر من القيود.

أكثر من ذلك أن الدنيا أظلمت إلى درجة القول بأن أعياد «الجلاء» هي تاريخ العبوديات الجديدة، وأن الاشتراكية والحرية لا يجتمعان.

وتكمن المشكلة ثانيًا في ضعف المعارضة الوطنية ومؤسساتها، بحيث إنها لم تستوعب المتغيرات في علاقة المثقف بالسلطة من ناحية، وفي علاقته بالمجتمع من ناحية أخرى. كان المثقف الأصيل قد بدأ يشعر بأن الثقافة تفقد معناها الحقيقي وأنه بالتالي يفقد دوره، فشتان ما بين الأصداء والصوت وما بين الصور والأصل. شعر المثقف العربي فجأة أن المطلوب منه أن يكون صدى لا صوتًا وصورة لا أصلًا. شعر أن الثورة التي ضحى من أجلها أغلى سنوات العمر تزمع أن تقيم دولتها على حسابه وليس لحساب الأمل.

هنا، كانت تكمن المشكلة الثالثة، وهي أن المثقف أصبح بين شقَّي الرحى محاصرًا بسلطة تعلن أنها الثورة وأن خصومها هم الثورة المضادة، إذا انضوى تحت لوائها فهو يخون نفسه ومبادئه، وإذا خاصمها فلن يجد المظلة التي تميزه عن غيره من الأعداء. لذلك يصبح الحل الذهبي في متناول اليد خارج الحدود، في المجلات ودور النشر والمؤتمرات، كلها قنوات للتنفيس بدلًا من الموت كمدًا أو الانتحار جنونًا أو النفي اختيارًا.

وهكذا تكمن المشكلة، رابعًا، في أن أعداءنا الاستراتيجيين يدرسون هذه الظواهر ويتكيفون معها للانحراف بها عن مسارها الألصق بنبض الشعب وتراب الأرض وكيان الأمة، وهم يستفيدون بعد كل تجربة يسقطون فيها. يستفيدون مثلًا من سقوط مجلة «الصداقة» والمجلد الأنيق «أمريكا»، ويستفيدون من سقوط مؤسسة «فرانكلين» ومجلة «المختار» ويستفيدون من سقوط «المنظمة العالمية لحرية الثقافة» والمجلات الصادرة عنها بمختلف اللغات.

إنهم يستفيدون من أخطائهم وأخطاء غيرهم، من سلبياتهم ونواقص غيرهم، ويحاولون بأقصى ما يملكونه من طاقات، أن يتستروا تحت جلودنا داخل دمائنا. ومن المعروف أن «الغزو من الداخل» هو سلاح قديم، ولكن أدوات هذا السلاح هي التي تتجدد وتتلون وتتشكل بما يناسب المتغيرات.

ما هي المتغيرات في زماننا الراهن؟

أهمها على الإطلاق سقوط مجموعة من الشعارات كانت الجماهير العربية ترى فيها البوصلة القادرة على هدايتها. كانت هذه الجماهير أكثر قدرة من المثقفين على الصبر والتحمل، وكانت أكثر قابلية للتنازل عن بعض حرياتها في سبيل الأمل بالحصول على بعض «الاشتراكية» وبعض «الوحدة العربية».

ولم يكن الذي سقط عام ١٩٦١م هو القومية العربية، وإنما كانت «الوحدة الانفصالية» هي التي سقطت.

ولم يكن الذي هوى عام ١٩٦٧م هو الاشتراكية، وإنما كانت رأسمالية الدولة هي التي هوت.

غير أن الجماهير في ذروة المأساة وفي غمرة الكوارث لم تر الانفصال ولا الرأسمالية. رأت «الاشتراكية» و«الوحدة» هما اللتان تسقطان. كلتاهما مسئولة عن هاوية الهزيمة.

ولا أحد يستطيع أن ينكر تيارات اليأس الشامل التي حامت فوق رءوس الجميع.

بعضنا قال إنها منتهى نهاية النهايات، فاستقر في عمق أعماق الهاوية واسترد إلى الوعي أجمل لآلئ ثقافة «اللامبالاة».

وبعضنا نفض الغمة بعد حين و«عادت ريمة إلى عادتها القديمة» وكأن شيئًا لم يحدث. وبعضنا الأخير حاول اكتشاف البدائل.

غير أن هزيمة ١٩٦٧م لم تكن نهاية النهايات. كل عام أو كل عامين أو ثلاثة كانت هناك «نهاية» جديدة تزرع اليأس في مساحات أوسع، أو تغرس البدائل في مساحات عالم يتغير بأسرع من الضوء والصوت.

كان البديل الراديكالي لامعًا في الأفق وما يزال طيلة خمسة عشر عامًا. بعضه كان دينيًّا والآخر كان قوميًّا-اشتراكيًّا.

وكان البديل الآخر هو الديمقراطية، التي عنت لدى الأغلبية الساحقة: الليبرالية.

ولم تكن هذه البدائل وغيرها مجرد أطروحات نظرية مجردة من التاريخ الاجتماعي أو المحيط القومي أو العلاقات الدولية.

كانت التشكيلات الاقتصادية–الاجتماعية الوافدة مع عصر النفط والانفتاح المصري والحرب اللبنانية والثورة الإيرانية، كلها من المتغيرات التي ترجح هذا البديل أو ذاك في زمن كامب ديفيد وغزو لبنان والخروج الفلسطيني واغتيال السادات والجميل.

وبالرغم من أن التيارات الدينية هي الأكثر ضجيجًا في الشارع العربي، فإن المبادئ والأحداث معًا ساهمت في صنع «الفجوة» بين هذه التيارات من ناحية والقطاعات الأوسع من المثقفين من ناحية أخرى.

وبالرغم من أن التيارات القومية الاشتراكية لها من الأرصدة والرموز ما يكفل لها الأضواء على الأقل، فإن التضحيات الراديكالية للمفاهيم الشائعة عنها لم تعرف الحدود الدنيا من الذيوع والانتشار سواء لهيمنة الرؤية البرجوازية على الفكر القومي أو لسيطرة الرؤية الذرائعية على أطروحات الاشتراكية العربية.

وبقيت الليبرالية وحدها، تبدو كما لو كانت المنقذ من الضلال. ليبرالية من نوع خاص فريد، متحررة من الاقتصاد والمجتمع والتاريخ والجغرافيا السياسية، فهي «الحرية» وانتهى الأمر.

وبالرغم من أن الغرب الليبرالي هو الذي يتفنن في دعم الدكتاتوريات العربية ويتفانى في حمايتها ويقاتل من أجلها كشأنه مع مختلف الدكتاتوريات الأفريقية والآسيوية والأمريكية اللاتينية ... إلا أنه على الصعيد الثقافي يبقى قبلة الليبراليين العرب.

إننا بكل تأكيدٍ من أكثر شعوب العالم احتياجًا للحريات الديمقراطية لأن أنظمتنا من أكثر دول العالم إهدارًا لحقوق الإنسان. ولكننا نعلم في نفس الوقت أن الديمقراطية الليبرالية بالذات قد شنقت في طول الوطن العربي وعرضه بسبب إفلاس الفئات والشرائح والطبقات الوسطى العربية، صاحبة المصلحة في الليبرالية الاقتصادية.

ومن ثَم فإن الإلحاح في طلب المستحيل، هو المرادف لشعار «كل شيء أو لاشيء». وتصبح النتيجة العملية هي اللاشيء، أو الصفر التاريخي.

والجميع يعلم — بالإحصاء الدقيق — أن الغرب قد انشغل بالتيارات الدينية في الوطن العربي وما يزال منشغلًا، بصورة عملية سواء بالدراسة والمسح والرصد، أو بالعلاقات المباشرة.

ولكننا أكثر علمًا، دون إحصاء، بأن الغرب يفرق بين الشارع الشعبي والشارع الثقافي وأن «الديمقراطية» هي العنوان الأكثر لمعانًا في الشارع الثقافي، عنوان الجميع من الخارجين على السلطة العربية. وهو أيضًا، العنوان البديل الأكثر جذبًا وعنفوانًا. بديل

الهوية القومية، وبديل الاشتراكية معًا. بل وكلما بعدنا عن الجذور والتأصيل، فإنه يصبح بديلًا عن «التحرر الوطني» أي عن الحلقة الرئيسية في النضال العربي المعاصر.

وهذا الكلام لا يعني أن ندوتَي تونس-قبرص عن الديمقراطية والمنظمة التي نشأت عنها من تأليف الغرب وتلحين الإمبريالية. بالعكس تمامًا، لقد ضمت الندوتان بعض أشرف الرموز الوطنية والقومية. ولكننا في الوقت نفسه ندري أن الغرب يستفيد من أخطائه السابقة، وأنه يجدد أدوات غزوه الداخلي، بحيث إننا لا نستطيع أن ننقد النتائج (أبحاث ومجلدات الندوة وبنيان المنظمة العربية لحقوق الإنسان) دون أن نتسلح بمعرفة حقيقية للمقدمات والسياق الذي قد يؤدي إلى نتائج أخرى غير النتائج المعلنة.

حينذاك لن تفيدنا النوايا الطيبة، ما دمنا نجد أنفسنا في خاتمة المطاف على أبواب جهنم.

٣

أعلن السياسي المصري المخضرم فتحي رضوان عن قيام المنظمة العربية لحقوق الإنسان بدار نقابة الصحفيين في القاهرة بصفته رئيسًا لهذه المنظمة، كما تكلم في المؤتمر الصحفي الدكتور سعد الدين إبراهيم بصفته أمينًا تنفيذيًّا. وبذلك يكون النصيب المصري في نشأة المنظمة كبيرًا، إلى جانب النصيب الأردني والنصيب العراقي.

وبما أن «لكل مجتهد نصيبًا»، فإننا نؤكد للمرة الثالثة أننا من أكثر الناس سعادة لانتشار الدعوة إلى احترام حقوق الإنسان، فلقد نفوز على الصعيد الشخصي بعودة جواز سفرنا إلينا وربما يتهور البعض ويعيد إلينا حقوقنا المدنية والسياسية.

ولكن المشكلة التي تعترض سعادتنا هي أن المنظمة الوليدة لا تضيف جديدًا إلا من حيث الكم، فلا شك أن عدد المنظمات العربية للدفاع عن الحريات قد زاد، وإن كانت الحريات نفسها قد نقصت.

وتتناقص سعادتنا كلما تفحصنا الأوراق التي تؤسس المنظمة الجديدة، فنُصاب بدهشة شديدة عندما تفقأ عيوننا هذه الملاحظات.

إننا لا نعرف الصيدلي الأردني أمين شقير ولا الطبيب الأردني جمال عبده الشاعر، فلربما كان الأول أحد عباقرة الصيدلة والآخر من نوابغ الطب. ولكن الصفة التي وضعت بجانب اسميهما أنهما من أعضاء «المجلس الوطني الاستشاري» في الأردن، أو البرلمان البديل لمجلس النواب الغائب.

وطبعًا هناك عشرات الألوف من الصيادلة والأطباء العرب ممن تحترق صدروهم بالشوق للحرية والدفاع عنها. ولكننا لم نسمع قط بأن أعضاء المجلس الأردني «الاستشاري» قد استشهد أحدهم من أجل الحرية، فهم جميعًا أعضاء «معينون»، وهم جميعًا «مستشارون» لا نواب ... هذا إن كان هناك من يستشيرهم بالفعل.

وبما أن المنظمة الجديدة لم يقع اختيارها لسوء الحظ على مئات البرلمانيين العرب المشهورين بالدفاع عن الحريات، فإننا نعتذر عن فهم الدوافع أو الضوابط أو المعايير التي جعلت من عضو استشاري في مجلس معين مناضلًا جسورًا عن الديمقراطية الغائبة، الأمر الذي يؤهله لعضوية منظمة «قومية» للدفاع عن الحريات العربية كلها.

وبالقياس نفسه، فقد يكون الوزير البحريني حسين محمد البحارنة من أنجح الوزراء، وقد تكون الدكتورة سعاد عبد الله الصباح من أنجح باحثات الكويت، ولكن القضية المطروحة أو المنظمة المطروحة لا علاقة لها بالنجاح في الحكم أو في الدكتوراه.

ولذلك وجب التوقف طويلًا أمام النسبة الهائلة من «المثقفين» بالتعريف الضيق لكلمة الثقافة، وكأن المنظمة الجديدة هي منظمة الدفاع بالمثقفين عن المثقفين. بينما الدفاع عن الديمقراطية يتجاوز الشريحة الضيقة من الكُتاب والفنانين إلى الفئات الأوسع من السياسيين إن لم يكن المجتمع بأسره. إن هذا «الانحراف الثقافي» إن جاز التعبير عن غلبة المثقفين على تكوين المنظمة الطارئة يحدد مهامها بأنها دفاع عن حرية الفكر ... رغم أن المطلوب كما أعتقد هو الدفاع عن حقوق «الإنسان» لا عن حقوق المثقفين وحدهم.

وفي اختيار المثقفين سوف نلاحظ هيمنة مؤسسة بعينها، هي بالتأكيد مؤسسة ناجحة في مجالها، ولكن من غير المعقول أن تبدو المنظمة الجديدة كما لو أنها أحد فروع هذه المؤسسة. ولا يجوز أن يكون ذلك مكافأة لما قامت به المؤسسة ومن وراءها في تمويل ندوة قبرص. إن الهيمنة التي أشير إليها يجسدها عدد الموظفين في المؤسسة المذكورة والعاملين في إطارها الفكري ممن شاركوا في الندوة وتأسيس المنظمة.

وقد كان من «الشجاعة» أن تتمثل بعض الأقطار العربية بمعارضيها. ولكن هذه الشجاعة اختفت بالنسبة لبقية الأقطار، وهي الغالبية. بل لقد كان من المفارقات المثيرة، أن يكون هناك «عضو» معارض لبلده وأن يكون هناك آخرون من رجال السلطة في بلد آخر. وقد يكون هؤلاء الرجال من المؤمنين بالحرية، ولكنهم بالتأكيد ليسوا من المدافعين عنها. وإذا كان هناك «بلد» عربي واحد يرى المشرفون على الندوة والمنظمة أن الحرية تحققت فيه يصبح السؤال مشروعا: لماذا اجتمعوا في ليماسول لا في عاصمة ذلك البلد؟

إن وجود رموز للمعارضة في تكوين إحدى المنظمات الديمقراطية أمر طبيعي، ولكن أن تقتصر هذه الرموز على بلد أو بلدين، فإن ذلك يعني ببساطة أن الديمقراطية العربية بخير ويجب تعميمها على العالم، ولا يحتاج الأمر حينئذ إلى إنشاء منظمة للدفاع عن حقوق الإنسان العربي، بل للابتهاج بتفوق هذا الإنسان في الحصول على حقوقه، باستثناء بلد أو بلدين يمكن تحريرهما ولو بقوة السلاح.

وقد كان منصور حسن — من مصر — رجلًا أمينًا حين كتب بجانب اسمه أنه «رجل أعمال». ومن المؤكد أن هذا الوزير المصري السابق والذي كان قريبًا غاية القرب من السادات فقد منصبه بسبب «اعتراضه» على نقل الصحفيين وأساتذة الجامعات إلى أعمال أخرى عقابًا لهم على معارضتهم. ولكن المؤكد أيضًا أن أحدًا في مصر لم يكن يعرف منصور حسن عشية تعيينه وزيرًا، باستثناء تجار العطور الذين فوجئوا بانحراف زميلهم من التجارة إلى السياسة. ولكن المصريين جميعًا باتوا يعرفون بعد ذلك أن «الصديق هنري» هو الذي رشح منصور حسن للمنصب، لأنه لم يكن مجرد تاجر عطور، وإنما كان تلميذا نجيبًا لكيسنجر في جامعة هارفارد.

ولا أعتقد، مخلصًا، أن هذه السيرة ترشح صاحبها لأن يكون أحد رموز الديمقراطية أو الدفاع عنها. ولكن الفرق بين منصور حسن والعديد من مؤسسي المنظمة الوافدة، هو أن الرجل كان أمينًا وكتب إلى جانب اسمه «رجل أعمال». بينما هناك آخرون لم يجرءوا على كتابة وظائفهم الحقيقية. ونحن دائمًا على استعداد لكتابة كل الحقائق، إذا شاء البعض ذلك.

إننا بالطبع من القوميين العرب الذين يدافعون عن هويتهم الوجدوية في زمن الانحسار المروع للمد العربي، ولسنا ممن ربحوا أيام كان هذا المد في ذروة المجد. وبالتالي فإنني من حيث المبدأ لا أرفض أن تكون هناك غالبية مصرية أردنية عراقية خليجية، تمثلني.

إنني على استعداد لأن يمثلني أي عربي بشرط ألا يكون شاهدًا أو شريكًا أو مشاركًا في ذبح أبناء شعبه ونفيهم وقتلهم أحياء وانتهاك أعراضهم. وكلها مدونة في أحدث تقارير هيئة العفو الدولية بالاسم: اسم الجاني وأسماء المجني عليهم.

وأجدني على استعداد لأن يمثلني العربي الديمقراطي الحر إذا كانت هناك الضمانات الفكرية على الأقل، فلا يعقل أن تتمثل التيارات المحافظة بهذا الكم الهائل، وتغيب التيارات الراديكالية غيابًا شبه تام، ثم نزعم أننا ندافع عن الحريات. فاقد الشيء لا يعطيه. ولا

يفيد أحدًا تغطية الحقائق بحضور عدة أشخاص موثوقين أو بتطريز الثياب الأكاديمية اللامعة.

لا. لن يخدعنا أحد.

فلا شيء يولد من الفراغ.

وكان مثيرًا أن يجيب أحدهم في نقابة الصحفيين المصريين على سؤال لجريدة «الأهالي» حول ما إذا كانت المنظمة الجديدة قد اتصلت بلجنة الحريات في نقابة المحامين أو لجنة الحريات المنبثقة عن جهود الأحزاب المصرية، فقال: ليس بعد، لقد تم الاتصال عربيًّا ببعض الهيئات، ولم يكن لدينا الوقت للاتصال ببقية الهيئات.

وهي إجابة مثيرة فعلًا.

لأن الرئيس والأمين التنفيذي من مصر، وكلاهما على صلة بالأحزاب والنقابات، وهي أقرب إليهما من حبل الوريد.

ولكن المشكلة، حقًّا، ليست في الاتصال أو عدمه. هذه صورة مقلوبة تمامًا، فالأصل هو أن هناك هيئات وطنية وأخرى قومية وثالثة دولية للدفاع عن الحريات.

هناك هيئات ناضلت عن الحرية ودفعت الثمن كنقابة المحامين في مصر، وكلجنة الحريات من كل الأحزاب، وكاللجنة الوطنية للدفاع عن الديمقراطية. هذا في مصر وحدها.

وهناك هيئات ممثلة في معظم الأقطار العربية.

كلها منظمات لم تولد بعمليات قيصرية، وإنما ولدت بشكل طبيعي من رحم الحياة العربية ذاتها بكل متناقضاتها وصراعاتها.

وهناك منظمات ماتت.

في باريس مثلًا جرت محاولتان. الأولى باسم «مركز الدفاع عن حقوق الإنسان في مصر»، نشأ بكفاح بعض المصريين الحاصلين على الجنسية الفرنسية وعلى الدعم المادي من أحد الأنظمة العربية. وقد تصالح هذا النظام مع مصر، فتلاشى المركز تدريجًا حتى صفى أعماله نهائيًّا.

والمحاولة الثانية دعيت «التجمع المصري من أجل الديمقراطية». وقد حضرت شخصيًّا اجتماعها الأول في مكتب الجامعة العربية. مجموعة من الشباب والكهول والشيوخ الذين ينتمي بعضهم إلى أحزاب والبعض الآخر من المستقلين والبعض الأخير من أجهزة الأمن المصرية والعربية والدولية.

ولم أحضر أي اجتماع آخر لهذا التجمع، فسرعان ما صفى أعماله لحدة صراع الإدارات. كان لمكتب الجامعة العربية في باريس هدف يختلف عن أهداف الأحزاب والسفارات والمخابرات الممثلة في هذا «التجمع». لذلك سقط. أو لعله نجح حسب «الهدف» المضمر لدى كل فريق، ربما كان «تعرف» بعض العناصر فقط هو الغاية التي تحققت.

على أية حالة، فإن سقوط المحاولتين يشير إلى حقيقة الحقائق، وهي أن استزراع أي تنظيم أو هيئة في الخارج — خارج الوطن العربي — هو كالحرث في البحر، محكوم عليه سلفًا. الميلاد الشرعي والطبيعي هو الذي ينبت من صلب الأرض المحلية في أحضان الواقع الحي الدافئ بعرق المناضلين ودماء الشهداء.

ومن هنا، فالإشارات النقدية السابقة لما سمي بإعلان منظمة عربية للدفاع عن حقوق الإنسان، هي إشارات جزئية لا تقصد تحديدًا هذا الفرد أو ذاك الفكر أو تلك المؤسسة، وإلا لقدمنا البديل. وليس الأمر صعبًا. فمن أيسر الأمور توصيف الديمقراطية في الباب الأول من أية لائحة تنظيمية، ومؤهلات العضو سواء كان من رجال القانون أو السياسية أو النضال.

ولكنني قصدت في الحقيقة عدة نقاط: هي الحذر من اختراع ندوات ومنظمات تستجيب شعاراتها وعناوينها لجراح حقيقية، ولكنها قد تستدرجنا بالتداعي أو النوايا الطيبة إلى استراتيجيات لا نملك كل خطوطها ولا كل خيوطها.

والنقطة الثانية هي أن أزمة الديمقراطية في بلادنا ترتبط ارتباطًا وثيقًا بأزمة النمو، وهذه ترتبط ارتباطًا أوثق بأزمة التحرير والهوية القومية. إننا لا نعاني من أزمة الديمقراطية الليبرالية ولا من أزمة الديمقراطية الاشتراكية، وإنما نكابد أهوال أزمة الديمقراطية الشاملة للاقتصاد والمجتمع والسياسة والثقافة. ديمقراطيتنا مرتبطة من ناحية بتحرير كامل التراب العربي من العدو الإمبريالي-الصهيوني، ومن ناحية أخرى بتجسيد هويتنا القومية في دولة الوحدة العربية. وبغير اكتشاف معمق للمفهوم الديمقراطي ذي البعدين القومي والاشتراكي، لن نتوصل إلى الإطار الصحيح للدفاع عن حقوق الإنسان في بلادنا.

والنقطة الثالثة، هي أن التحديد السابق يتطلب البدء من أسفل، من القاعدة الشعبية العريضة، من الواقع النضالي للعرب المعاصرين. أي البدء من داخل المنظمات والهيئات القائمة للدفاع عن الحريات، بتأصيل الجذور وترشيد الفروع ... لا بتخدير المثقفين ولا بأحلام النخبة ولا بمزايدات قُطرية رخيصة أو مناقصات دولية أكثر رخصًا.

أيام زمان، وقبل أن يسحق البولدوزر مكتبات سور الأزبكية في مصر، كنا نردد: لماذا نشكو من الديمقراطية، وها هي ذي الكتب من كل لون فوق السور العتيد بلا رقيب.

ولكن ديمقراطية الأزبكية لم تدم، فيومًا كان قراؤها من المثقفين داخل السجون، ويومًا آخر كانت هي نفسها قد اختفت.

ولا أعتقد أنه يمكن الدفاع عن حقوق الإنسان العربي على طريقة سور الأزبكية.

٤

قال لي وعيناه تشعان بأسى التاريخ: تأمل معي هذه الظاهرة ثم احكم بما شئت، من هم الذين يدخلون السجون والمعتقلات في بلادنا؟ هل هم الذين ينادون بتطبيق ميثاق حقوق الإنسان؟ هل هم أعضاء لجان الدفاع عن الديمقراطية؟ هل هم أعضاء هيئات العفو الدولية؟ في كلمة واحدة، هل هم الليبراليون؟ أم إنهم الاشتراكيون والقوميون والإسلاميون؟

قلت: دعني أحترز في الجواب وأقول إن السجون مليئة بكل هؤلاء. ربما تتفاوت النسبة العددية بين بلد وآخر حسب الوزن السياسي لكل فئة أو فرقة أو حزب، وحسب الموقع الذي يحتله هذا الفريق أو ذاك من النظام الحاكم. ولكن الموضوعية تقتضي القول إن الجميع — تقريبًا — في السجون.

قال، وما زالت عيناه تقطران دموعًا غير مرئية: كلا، ليست هذه هي الموضوعية، لأن العالم يتغير كل لحظة بمعدلات قياسية. لقد انتهى الزمن الذي كان فيه حق النشر وحق التظاهر وحق الإضراب هي «كل» حقوق الإنسان. وحتى في ذلك الوقت البعيد — أيام الثورة الفرنسية وما بعدها — كان الفرق شاسعًا بين مصير الذين يدافعون عن هذه الحقوق وبين الذين يمارسونها. كان السجن وما يزال يمتلئ بالذين يكتبون وينشرون ويخطبون ويتظاهرون ويُضرِبون، أكثر كثيرًا من امتلائه بالذين يدافعون عن حق هؤلاء في الاجتماع والكتابة والإضراب والتظاهر ... وإلا لكان جميع المحامين في السجون، أليس كذلك؟

لم أُجب؛ فقد استأنف كلامه متحفزًا في هلع من شيء ما: كان ذلك في الماضي، حين كانت غاية المنى أن يجتمع البعض، أن يخطب أحدهم في مظاهرة أو اعتصام. أما الآن، فلم تعد الأمور على هذا النحو من البساطة. أصبحت حقوق الإنسان تعني إلى جانب حق التفكير وحقه الآخر في التعبير وحقه الثالث في الاحتجاج وحقه الرابع في الاتصال وحقه

الخامس في التنظيم، أصبحت «حقوق الإنسان» إلى جانب ذلك كله تعني حقوقه الأقل رفاهية والأقل ترفًا والأكثر اقترانًا بالطبيعة والحياة ذاتها، لأن حقوق الإنسان المعاصر أضحت تعني البديهيات للأسف، كحقه في الخبز والشاي والحليب والمسكن والتدفئة والعلاج والتعليم والمواصلات. إنها حقوق الإنسان، كما ترى، منذ ملايين السنين، فهي حقوق الإنسان لمجرد كونه إنسانًا في كل زمان ومكان. ولكن «التقدم» الذي أحرزته البشرية على مدى العصور كان يتخلف بالغالبية العظمى من البشر إلى ما وراء العصر الجليدي والعصر الحجري وأحيانًا إلى ما وراء العصر البدائي. كلما أحرزنا تقدمًا كان لحساب فئة على حساب أخرى، أو لحساب وطن على حساب آخر، أو لحساب عِرق، طائفة، لون، مذهب، على حساب الأخريات أو الآخرين. وبالرغم من أن «التقدم» تحرزه البشرية ككل اجتماعيًّا وحضاريًّا، إلا أن الفائز بثماره هم أقلية الأقليات، ألا ترى معي أن الحرية الإنسانية قد اختلفت معانيها، وتخلفت بالتالي حقوق الإنسان خطوات واسعة إلى الوراء؟ وألا ترى معي أن المدافعين عن الحريات في بلادنا بالمعاني الليبرالية المجردة لا يشعرون غالبًا بمعنى حاجة طفل إلى كوب من الحليب الساخن؟ وألا ترى معي أن الذين يحاولون الحصول على هذا «الحق» الإنساني — كوب الحليب — هم الذين يدخلون السجون العربية، سواء من الباب الإسلامي أو الباب القومي أو الباب الاشتراكي؟

كان التعب قد بدأ يغزو عينيه، حين حاولت أن أكون الطرف الآخر في حوار قلت: ما زالت حقوق الإنسان كما كانت في القديم، ولكن الزمن أضاف إليها ولم ينقص منها. إننا بالقطع، لا نعود إلى الوراء. وليس المطلوب هو حق الطعام أو الشراب أو الاتصال أو العلاج أو التعليم بالمعاني المجردة لهذا الحق، كما كان عليه الأمر في الماضي القريب أو البعيد … فالطعام ذاته تغير، والشراب، والعلم، والطب، والمعرفة. والقضية إذن خاصة بشروط هذا الحق، لا بالحق ذاته. وهذه الشروط تتوافر في العصر الراهن ضمن متغيرات راديكالية في وسائل الإنتاج وقوى الإنتاج. ومن ثَم «القيم الاجتماعية» المترتبة على متغيرات «العلاقات الاجتماعية الجديدة».

سألني: ماذا تقصد؟ هل يتوافر لعامل اليوم ما كان يأكله عامل الأمس، وهل يتوافر لفلاح اليوم ما كان يشربه فلاح أول أمس؟

قلت: نحن نتكلم عن أمرين مختلفين تمامًا، فلقد تغير «الإنتاج» ذاته بدءًا من النفط وليس انتهاء بالكمبيوتر، وكان لا بد من أن يتغير الاستهلاك من حيث الإطار الاجتماعي وقوانينه وقيمه. ربما كان الحليب والبصل والجاز والكتاب وحلاق الصحة،

كلها ما تزال موجودة في القرية أو الحي الشعبي من المدينة. ولكن المشكلة أن ما طرأ من تغيرات اجتماعية في هيكل المجتمع وبنائه التكنولوجي والمكتشفات الوافدة إليه من الخارج وقوانين السوق، قد فرضت على الفلاح «وسائل» للحياة لم يعرفها من قبل. وهذه الوسائل فرضت بالتدريج «غايات» لم تخطر على باله من قبل. الكهرباء والإذاعة والتليفزيون وأحيانًا السينما والمسرح والمدرسة والجامعة والبوتاجاز والسيارة والقطار ومعمل الألبان ومصنع الأعلاف ومشغل النسيج ومختبر التحاليل الطبية، هذه كلها وغيرها كثير مما لا يحصى ولا يعد من مليارات التفاصيل التي لا ترى، قد ألغى من حياة العامل والفلاح والتلميذ والموظف وصاحب الأرض والمصنع، «مشاهد كونية» كاملة، ألغى حِرفًا وصناعات وأطعمة وملبوسات وأفكارًا ومشاعر ومعتقدات، ألغى علاقات ومناهج. وأحل مكانها وسائل جديدة للعيش وغايات جديدة للحياة.

هذه الوسائل الجديدة والغايات، لا يملك أحد معها أن يصور حق الطعام، كما كان هذا الحق في الماضي. وقُل الأمر نفسه عن الشراب والعلاج والتعليم. لقد تطور هذا الحق في موازاة تطور الإنتاج والاستهلاك في عالمنا المعاصر. إننا إذن لا نعود القهقرى إلى المجتمع البدائي حين كان حق الطعام مقترنًا بالقدرة على الصيد مثلًا، بل نطالب بحق الطعام أو العلاج أو التعليم في ضوء التطور الخطير الذي أحدثته البشرية بأسرها، بمختلف الطبقات الاجتماعية والأجناس والأديان والألوان والمواقع الجغرافية. أي أن المطلوب هو حق المشاركة، في ثمار هذا التطور.

تمامًا، كما كانت المطالبة بحق التفكير والتعبير هي مطالبة بحق «المشاركة» في صنع القرار السياسي و«المشاركة» في رقابة تنفيذه.

وسيبقى حق التفكير والتعبير والمشاركة في الحياة السياسية والاجتماعية للبلاد، هو جوهر الديمقراطية. ومن يدافع عن هذا الحق سيبقى من رموز الدفاع عن إنسانية الإنسان. ولكن الاقتصار على ذلك هو الذي لا يدفع بغالبية الليبراليين إلى السجون، بينما يدفع بغالبية الاشتراكيين والقوميين والإسلاميين إلى أقبية التعذيب.

لقد تجاوزت الإنسانية مرحلة الثورة الفرنسية. ولكن هذا التجاوز لا يعني أننا تجاوزنا ميثاق حقوق الإنسان. سيبقى هذا الميثاق هو حجر الزاوية، لأي بناء جديد للضمير البشري ونحن الآن في أي مكان من العالم المعاصر، نحتاج إلى هذا البناء الجديد الذي من دونه سيبقى الاختلال الاجتماعي الفادح على صعيد الكرة الأرضية كلها. إن ازدياد معدلات الجرائم كمًّا ونوعًا، ليس أكثر من إنذار على بشاعة الخلل بين شمال العالم وجنوبه، وبين القوميات المختلفة وبين الطبقات الاجتماعية والطوائف والأعراق. تعاظم

العنصرية. تزايد الحركات الانفصالية. اتساع رقعة الحروب. التوتر بين الشرق والغرب. تكاثر شبكات الإرهاب. عالمية الجنوح والسرقة والشذوذ والاغتصاب. ضخامة انتشار مافيا الأحداث والمخدرات. كلها عناوين مبسطة للخلل التاريخي في عصرنا. لا ينجو منه «المتقدمون» ولا «المتخلفون».

ولن ينسى التاريخ الفرنسي على سبيل المثال أن أعظم رموز الليبرالية — شارل ديجول — قد توجه في غمرة تصاعد انتفاضة ١٩٦٨م إلى الجيش. وكانت الإشارة تعني أن لليبرالية حدودًا وحتى هذه اللحظة لا تستطيع «مظاهرة باريسية» أن تتجاوز حدودها المتفق عليها سلفًا مع الشرطة. سيكون هناك على الطرف الآخر من الحدود رجال الأمن المركزي القادرون على تمريغ الليبرالية في الوحل البشري الأحمر.

وقد يستطيع جاك بيرك وعشرات غيره من المفكرين والصحف وحتى الإذاعة والتليفزيون، الاحتجاج على «الهمجية» و«البربرية» بل و«الفاشية البوليسية». ولكن أحدًا منهم لن يدخل السجن. سيدخله فقط العمال المغاربة والجزائريون والتونسيون والسود. هؤلاء الذين يُطردون من عملهم ويُحرَمون من هويتهم ويمتهنون في كرامتهم، كل دقيقة، يوميًّا. هل هي العنصرية؟ نعم، ولكنها على الوجه الآخر هي «اللاديمقراطية» التي تُمارَس في بلاد ميثاق حقوق الإنسان. لأن حقوق الإنسان في فرنسا، وفي أي بلد آخر، لم تعد مقصورة على حق الفكر والتعبير والخطابة والكتابة. لقد تطورت هذه الحقوق، ولم تعد المسافة الواقعة بين جان جاك ومونتسيكو، بكافية أو بقادرة على استيعاب الحقوق الجديدة.

سيبقى الجوهر قائمًا، وهو حق المشاركة لكل مواطن في صُنع القرار والرقابة على تنفيذه. وسيبقى هناك شهداء في كل العصور من المدافعين عن هذا الحق.

ولكن تجليات هذا الحق في عصرنا عمومًا وفي بلادنا خصوصًا تحتاج إلى «ميثاق» جديد.

قاطعني صديقي وقد ابتلَّت عيناه ببريقٍ خاطف: ميثاق؟ المواثيق تكتبها الثورات، وليست الندوات أو المنظمات، فعلى أي نحو تريد الميثاق الجديد؟ وهل هو ميثاق لنا وحدنا، أم لغيرنا أيضًا؟

وحتى لا يستطرد، بادرتُ إلى الجواب: لقد أردت أن أفكر معك بصوتٍ عال حول ما أثير ويثار هذه الأيام عن ندوات ومنظمات جديدة للدفاع عن حقوق الإنسان العربي.

أردت أن أقول، أولًا، إننا لسنا بحاجة إلى منظمات جديدة بقدر ما نحن بحاجة إلى أفكار وأعمال جديدة، تتطلب الحد الأقصى من التنسيق بين لجان الحريات القائمة فعلًا في مختلف الأقطار العربية.

أردت أن أقول، ثانيًا، إننا لسنا بحاجة إلى منظمات جديدة بقدر ما نحن بحاجة إلى رؤى جديدة لمسألة الديمقراطية ... فالدفاع عن حقوق الإنسان بالمعنى الوارد في مواثيق الأمم المتحدة يظل من النضالات الحيوية في بلادنا، ولكنه يكتسب المشروعية الكاملة باستيعابه المتغيرات البالغة التركيب والتعقيد.

ولعلِّي أضرب مثالًا عمليًّا من الانتفاضات الثورية العربية في عشرينيات وثلاثينيات هذا القرن. لقد ارتبط مطلب الجلاء بمطلب الدستور في نضال الرواد من الوطنيين الديمقراطيين. كانت العاصمة العربية في هذا القُطر أو ذاك تطلب الديمقراطية داخليًّا والاستقلال من الاحتلال الأجنبي في وقتٍ واحد. كانت «الوطنية» تعني هذا النضال المزدوج.

ولكن الدنيا العربية تغيرت بعد نصف قرن. لم تعد حقوق الإنسان العربي في الداخل هي الصحافة الحرة والبرلمان فقط لا غير.

أضحى من الحقوق المباشرة للإنسان العربي حقه في مقاتلة العدو دفاعًا عن حقه في «الأرض». وأضحى من حقوقه المباشرة حقه في مقاتلة الإقليمية؛ دفاعًا عن حقه في «الهوية القومية». وأضحى من حقوقه المباشرة حقه في مقاتلة الاستغلال والتبعية دفاعًا عن حقه في «الاستقلال» والتقدم الاجتماعي الشامل.

هذه وغيرها بكل التفريعات والتفصيلات أضحت من حقوق الإنسان المشروعة وغير المدونة في الوثائق والمواثيق. لم تعد الديمقراطية هي حقي في الخطابة والكتابة والتظاهر والإضراب والاعتصام «لإثبات» رأي و«إقناع» الآخرين. وإنما أمست الديمقراطية هي حقي المشروع في أرضٍ محررة وهوية قومية وتقدُّمٍ اجتماعي.

قاطعَني من جديد: أين الغاية هنا؟ وأين الوسيلة؟ أليست الكتابة أو الخطابة أو التنظيم وسائل ديمقراطية؟

قلت: نعم، ولا بد من توفيرها والذود عنها. ولكن تحرير الأرض أو المجتمع أو الثقافة ليس مجرد غايات تحققها الوسائل السابقة. ليست الليبرالية مجرد وعاء يصلح لاحتواء الاشتراكية مثلًا. كلا. كلتاهما شكل ومضمون في نفس الوقت. الليبرالية ليست تعددية حزبية فقط، وإنما نظام اقتصادي أيضًا يسمون أخطر مراحله «بالانفتاح». ليست

الديمقراطية هي الليبرالية وحدها. والليبرالية ليست هي ذاتها التي كانت منذ قرنين. كل شيء يتغير. وحين تتراءى الليبرالية لبعضنا وكأنها البديل عن القومية والاشتراكية يجب أن نتساءل ماذا دهانا؟ لأن حق أي طفل من صعيد مصر أو جنوب تونس أو نابلس أو صور في كوب من الحليب الساخن هو أحد عناصر الديمقراطية الجديدة. ولأن حق أي شاب لبناني أو فلسطيني في رفع السلاح ضد المارينز وقوات أرينز هو أحد عناصر الديمقراطية الجديدة.

وليس أمامنا ولا خلفنا ولا حوالينا سوى البحث عن بقية عناصر هذه الديمقراطية الشاملة، أو الطوفان ... لأن تحويل الحقوق الأساسية للشعب العربي إلى مجرد ديكورات زخرفية، والتفرغ للدفاع عن هذه «الأشكال» الجميلة قد لا يدفع بالليبراليين العرب إلى السجون، ولكنه سيفتحها عن آخرها، لغيرهم.

الوحدة في زمن الانفصال

١

هذه مجموعة من التأملات فيها سمعته وعشته ورأيته، خلال مشاركتي في ندوة طرابلس حول «تصور عملي للوحدة العربية» بين ٢٢ و٢٩ فبراير ١٩٨٤م.

وسلفًا أقول إنه إذا كانت هناك سلبيات واضحة في مسيرة الندوة المذكورة، فإنها جزء لا يتجزأ من سلبيات الحياة العربية ذاتها، فالأساتذة المتكلمون ليسوا مستوردين من كواكب أخرى، إنهم من الملامح الأصيلة لعقل هذه الأمة في هذه المرحلة من تاريخها. بتعبيرٍ آخر هم آباء وأبناء وأحفاد واقع عربي مستمر على كافة الأصعدة الفكرية والعملية منذ فجر «النهضة» التي انتكست وسقطت العديد من المرات.

لست أبرر بذلك أية ثغرات في أبحاث السادة المشاركين، وإنما قصدت التأكيد بأن الندوة في سلبياتها وإيجابياتها منحتنا صورة لا ينقصها الوضوح عما آلت إليه الحياة العربية المعاصرة في انتصاراتها وانكساراتها.

ولعلي أميل إلى تحديد الإيجابيات أولًا، لأنها بالفعل جديرة بالتحية والانتباه وضرورة تطويرها لمرحلةٍ أرقى.

إن اجتماع أكثر من مائة وخمسين مفكرًا وباحثًا ومناضلًا سياسيًّا في قاعةٍ واحدة، وعلى مدى أسبوع كامل، هو أول الإيجابيات رغم بساطتها. لقد أتاح هذا الاجتماع المطوَّل فرصةً نادرة إلى مواجهات ومصادمات ومصارحات وتناقضات، ما أحوجنا إلى معرفتها وتحليلها والتوصل إلى نتائج بصددها. خاصة أن أية مواجهة أو مصادمة أو مصارحة لم تنته كالعادة بالخصام أو بالعناق، وإنما كانت تنتهي دائمًا بتسجيل نقاط الخلاف ونقاط اللقاء تسجيلًا أمينًا شجاعًا.

إن هذه النقطة تعني أننا بدلًا من وضعنا السابق الذي كنا فيه «عينة» أو «موضوعًا» للباحثين الأعداء، بدأنا رحلة مواجهة الذات، لا بالندب والنهش والتعذيب، وإنما بالتفكير الهادئ والحوار العقلاني والرغبة المشتركة في تجاوُز الهزيمة والاعتراف بأن «الحقيقة» لا يملكها طرف واحد، والاعتراف الآخر بأننا جميعًا مسئولون عما جرى ويجري.

تعني هذه النقطة أيضًا أننا لم نعد «مجاملين» لأنفسنا وللآخرين، لم نعد نخفي ما في القلوب والصدور، وأن المناورات السياسية لم تعد قادرة على حجب ما لا يعجبها وإبراز ما يعنيها، وأن الشهوات المصلحية الموقوتة لم تعد سيدة الموقف الأيديولوجي، بل أضحت هناك مشاعر مشتركة وأحاسيس جماعية بخطر ما يقف بنا عند حائط مسدود لا أمل في اختراقه أو تحطيمه إلا بجهد الجميع وإرادة الجميع وصدق الجميع.

تعني هذه النقطة أخيرًا أن الفرق شاسع بين الكاتب أو القائد السياسي حين نراه سطورًا من الحبر الأسود أو صورة من الملامح الملونة، وبين هذا الكاتب نفسه أو القائد السياسي الذي نراه وجهًا لوجه بشرًا من لحمٍ ودم. إن الاجتماع الواقعي الملموس يسد الفجوة الملعونة بين الخيال المجرد أو الصورة الذهنية من ناحية، والحقيقة الإنسانية المباشرة من ناحية أخرى. لذلك تساعد مثل هذه اللقاءات الحية أحيانًا في إذابة جليدٍ مصطنع أو استئناف حكم متعجل أو نسف جدار وهمي.

كانت هذه هي النقطة الإيجابية الأولى. أما الثانية، فقد تبلورت في ذلك الاتفاق المدهش حول ضرورة الوحدة وأهميتها القصوى، والاختلاف المدهش حول السبل المؤدية إلى تحقيق الهدف. كان هناك من الأجيال ما يمتد بين رواد في السبعينيات من أعمارهم وبراعم في العشرينيات. وكان هناك من الأقطار ما يمتد من الخليج إلى المحيط. وكان هناك من الأيديولوجيات ما يمتد من محمد إقبال إلى سيد قطب ومن نجيب العازوري إلى نديم البيطار ومن ماركس إلى ألتوسير ومن ساطع الحصري إلى محمد خلف الله ... وكان هناك من القوميات ما يمتد من العرب إلى الأكراد والأرمن. وكان الجميع يرى في الوحدة العربية طريقًا للخلاص من الأحلام المحرمة والآمال المزورة، طريقًا للاستقلال والعدل والديمقراطية رغم تنوع الاجتهادات في صياغة كل منها. وكان من الطبيعي أيضًا أن يختلف الجميع في نفس الوقت اختلاف الينابيع الأولى والمسيرات المعقدة، في تلمس وسائل تحقيق الوحدة، في شكلها وهياكلها ومؤسساتها. كيف يتفق ابن العشرين مع ابن السبعين على «كيفية» إقامة الوحدة؟ كيف يتطابق القومي العاطفي مع البعثي مع الناصري مع الماركسي على أسلوب «بناء» الوحدة؟ ماذا يجمع الشامي على المغربي في

تشييد المعمار الوحدوي؟ اختلف الجميع في «المنهج»، وهذا طبيعي. ولم يختلفوا حول الهدف، وهذه نقطة إيجابية بالغة الخصوبة والثراء.

إنها تعني أول ما تعني أن الوحدة العربية لم تعد إشكالًا سياسيًّا بين إشكالات متعددة يعانيها العرب ... بل أمست «رؤية» واضحة للمستقبل الوحيد الممكن بديلًا للانقراض الحضاري التدريجي. الانقراض الذي لا علاقة له بعدد السكان. بالعكس، ربما كانت الانفجارات السكانية العربية من الظواهر المعقدة للانقراض الحضاري، أي الهجرة من التاريخ. الوحدة هنا، تصبح لدى العربي في مستوى الهوية لا في مستوى الأيديولوجية، دخولًا في صميم التاريخ ومشاركة حضارية في إنقاذ العالم.

إنها تعني، ثانيًا، أن ما نراه من حولنا بشعًا قبيحًا غاية القبح، ليس أكثر من بثور المرض المتقيح على الجسد العربي: حروب أهلية، حدودية، طائفية، قبلية، عشائرية، كلها «تبشر» بعصر الدويلات وملوك الطوائف. وفي هذا الزمن الذي نناضل فيه بالكاد من أجل «وحدة لبنان» يأتي هذا الفريق الوحدوي ليقول لنا «بل وحدة العرب». يبدو على السطح خياليًّا أو مخدرًا. ولكنه في الندوة يكاد يقول لنا إن غياب الوحدة العربية هو سر الأسرار أو الأسباب في غياب وحدة لبنان ووحدة أي قطر عربي آخر، فالوحدة العربية هي الأصل وغيرها فروع وفروع الفروع، الوحدة ليست علاجًا لمرض أو حلًّا لمشكلة، فهي جسد الأمة وروحها، هي المريضة وهي التي تعاني الأهوال في أزمنة الانحطاط. إنها «موضوع» الصحة والمرض، وليست صفة أو حالًا.

لذلك كان الاتفاق الشامل في ندوة طرابلس حول «الوحدة» رغم اختلاف السبل إليها، النقطة الإيجابية الثانية.

أما النقطة الإيجابية الثالثة، وقد يعتبرها بعض العلماء من السلبيات بينما يراها بعض السياسيين غير كافية، فهي رفع الحواجز بين العلم والسياسة أو بين الثقافة والجماهير أو بين الأكاديمية والعامة.

ومنذ البدء لا بد من الإقرار بأن الهوية الرئيسية للقضية المطروحة، هي الهوية السياسية. ولا بد من الإقرار كذلك بأن الأسلوب الذي اختارته اللجنة التحضرية للندوة هو الإطار الأكاديمي للبحث العلمي. ولا بد من الإقرار أخيرًا بأن افتراض التناقض بين طبيعة القضية ومنهج التناول، كان واردًا. غير أن ما كان واردًا أيضًا، هو ذلك النجاح المؤكد لمؤتمر «مواجهة الغزو الثقافي الإمبريالي والصهيوني» في تونس قبل عامين.

كان هناك العلم.

وكانت هناك السياسة.

وكان هناك البحث الأكاديمي الرفيع المستوى، وكانت هناك الجماهير المتعددة المستويات.

وكان الحصاد راقيًا، بمختلف المعايير. كانت القضية هي الأخرى «سياسية» بطبيعتها وكان الباحثون في غالبيتهم العظمى من أساتذة الجامعات والعلماء المتخصصين. وكان الجمهور الحاضر والمستمع في غالبيته الساحقة من شباب الجامعات والأحزاب والهيئات والنقابات.

ونجحت التجربة.

فقد اكتملت علنًا دورة الفكر والحياة، فلم تعد صومعة المفكر هي كل العالم، ولم يعد رهبان الفكر من زملاء الدير الجامعي أو مركز الأبحاث أو دائرة الدراسات هم كل البشرية. وإنما أضحى الاتصال المباشر بين الفكر والجمهور من معايير «الاختبار الثقافي» الأصيل.

وكانت لهذا النجاح شروطه.

كانت ضوابط التنظيم الدقيقة، تتيح من الوقت للباحث ومناقشيه فرصة متكافئة البحث والقدرة العامة على الاستيعاب، خاصة أن توزيع البحث مطبوعًا قبل أو بعد إلقائه ومناقشته، قد أكمل غالبًا أية مسافة بين الباحث والجمهور.

وكان حق الاختلاف في الرأي مكفولًا لكل طرف، دون حق السباب أو التسيب. كانت هناك حقوق للأفكار دون عدوان على الأشخاص الذين يحملونها. وكانت هناك حقوق للعقائد والأيديولوجيات دون افتئات على الأفراد الذين يعتنقونها.

وبدلًا من أن يتحول الفكر إلى «مائدة مستديرة» في غرفة مغلقة لا يتنفس خارج المصطلح، وبدلًا من أن تتحول «السياسة» إلى مهرجان حماسي للتصفيق والهتاف، أثبت لقاء تونس منذ عامين أن الجدل بين العلم والسياسة ليس مستحيلًا، وأن الجماهير ليست نقيضًا للأكاديمية بل استكمال حي لها.

كان النجاح العلمي والشعبي في مؤتمر تونس حافزًا لاختيار هذا الأسلوب الجامع بين العلم والناس. وكان موضوع الوحدة العربية عاملًا حاسمًا في القبول النهائي لهذا الاختيار.

والحقيقة، أنه ما كان أيسر أن يلتقي عشرون أو ثلاثون عالمًا في قاعة صغيرة مغلقة يحاسبون بعضهم بعضًا على دقة المصطلح والتوصيف والفرز والتبويب والمراجع والأطر المعرفية والشواهد، وغير ذلك مما يجعلنا نحصل في النهاية على ثورة أكاديمية من الحوار العلمي الخصب.

ولكن الحقيقة الأخرى هي أننا في أحوالٍ كثيرة نقول مع أساطين السينما المصرية «الجمهور عايز كده» لتبرير «الحضيض» الذي وصل إليه الشريط المصري. وفي أحوال أخرى نقول «أين هي الجماهير التي تركتنا وحيدين في العراء» كما قال أحد الزعماء مؤخرًا. لماذا لا نواجه هذه الجماهير إذن، إذا كانت هناك الفرصة لذلك؟ هذا القطاع أو ذاك من «الجماهير» ألا يعبر عن لمحة أو علامة أو لحظة في حياة العرب؟ أليس هذا القطاع «عينة» حية نستطيع بالتفاعل معها أن نضع أفكارنا في مختبر حقيقي غير مصطنع؟

حتى ما يصدم مشاعرنا وأذواقنا وتقاليدنا العلمية وأقدارنا السياسية وأعرافنا، لماذا لا نضعه في سياق المواجهة بين الفكر والواقع؟

هل شبابنا هؤلاء مستوردون؟ ألسنا نحن أنفسنا مسئولين، سواء عما قالوه أو ما لم يقولوه؟ ولماذا نفاجأ بأسلوبهم في التعبير، وهم غيرنا في الجيل والتكوين والعصر؟ ولماذا نفاجأ باعتراضهم على طرائقنا في التفكير ومناهجنا في التعبير، وقد سبق لنا الاعتراض على أساتذتنا وآبائنا وأجدادنا؟ ولماذا نخفق في إقامة الجسور بيننا وبين «هؤلاء» إذا كان الهدف من ثقافتنا هو الوصول إليهم والتأثير فيهم؟

لقد عمدت إلى طرح هذه الأسئلة، لأصور ما كادت تصل إليه الندوة من طريق مسدود، حين ارتفعت الأسوار عالية بين القاعة الغاصة بجمهور يريد «تصورًا عمليًّا» لتحقيق الوحدة العربية كما جاء حرفيًّا في عنوان الندوة، والمنصة المكتملة بالباحثين الذين أرادوا «تأصيل» التصور العلمي بتجارب التاريخ وقوانينه.

وبدت الأمور في إحدى اللحظات، كما لو أن طلاقًا بائنًا سوف يقع بين العلم والسياسة.

ولكني أعتقد أن تلك «اللحظة» كانت عنوان النجاح على عكس ما تصوره المتشائمون. كانت نقطة إيجابية ثالثة.

لأنها «اللحظة» التي انجلت فيها عيانًا ملامح الخلاف الجوهري بين فكر قومي مستقر في العقل والمخيلة، ولكنه رافق الهزائم العربية المستمرة منذ المواجهة العربية-الصهيونية في أواسط الأربعينيات ... وفكر جديد لم يتبلور بعدُ في قوالب ذهنية جاهزة.

ولأنها «اللحظة» التي تواجه فيها الرأيان مواجهة علنية صريحة غاية الصراحة، بالرغم من أن الفكر القومي التقليدي كان يحتل مقاعد الأغلبية، بينما كان الفكر الجديد وغير المتبلور يحتل مقاعد الأقلية. وأيضًا بالرغم من التباين الشديد في جذور الفكر القومي السلفي، وكذلك اختلاف ينابيع الفكر الجديد. وهي التباينيات والاختلافات التي

كادت أن تخلط الأوراق أحيانًا كثيرة فوق السطح. كان هناك مثلًا من أبناء السبعين عامًا وأكثر، وهو في الحقيقة من آباء الفكر الجديد. وكان هناك العكس، من أبناء الثلاثين عامًا، وفي الواقع هو من مشايخ الطرق الصوفية إلى القومية العربية. كثيرًا ما وقع اللبس والغموض، ولكن الانقسام الأيديولوجي بين قديم يحتضر رغم غالبية الأغلبية، وجديد يولد، كان جوهر «اللحظة» التي نتكلم عنها.

وهي أيضًا «لحظة» المواجهة الشجاعة مع الذات، لا بهدف انتقادها أو نهشها أو ندبها، وإنما بهدف تعرفها دون تزويق أو تشويه. هل نحن على أعتاب عصر الدويلات الطائفية والقبلية والعشائرية حقًّا، أم نحن على أعتاب عصر الوحدات الإقليمية الشهيرة: المغرب العربي، وادي النيل، الخليج ... إلخ. أم على أعتاب المخاض العسير لولادة الوحدة العربية الكبرى؟

تعددت الإجابات تعدد الانتماءات والولاءات والأصول والثقافات والطبقات الاجتماعية والأقطار ونظمها السياسية وبيئاتها الحضارية.

هنا، كانت ذروة التمزق في «المرآة» التي أمامنا، داخلنا وخارجنا. وهنا كانت ذروة الوحدة بين «العلم» و«السياسة». أي ذروة نجاح الندوة. منحتنا في خاتمة المطاف صورة بانورامية صادقة لواقعنا الفكري-السياسي حول أخطر محاور حياتنا وموتنا. صورة يعترف بها الجميع دون مواربة.

وهل كنا ننتظر «وصفة سحرية» تتقدم بها مجموعة من الخبراء لإقامة الوحدة العربية فورًا؟ إن أقصى ما تطمح إليه ندوة علمية سياسية من هذا النوع هو تقديم لوحة واقعية شبه تفصيلية لواقع القضية المطروحة للبحث. أي أن الفائدة المرجوة من هذه الندوات هي الحصول على صورة أكثر وضوحًا.

وأعتقد أن ندوة «حول تصور عملي لتحقيق الوحدة العربية» التي دعت إليها الشعبة الثقافية وشعبة العمل القومي بالأمانة الدائمة لمؤتمر الشعب العربي في الأسبوع الأخير من فبراير ١٩٨٤م، قد حققت رؤية هذا الهدف.

٢

إذا كان شعار «الوحدة أولًا» جائزًا سماعه — وإن لم يكن مبررًا — منذ أكثر من عشرين عامًا فإنه اليوم أكثر جوازًا، ويمكن تبريره بشرط امتلائه على آخره بالمضامين الاقتصادية والاجتماعية التي تجيز وتبرر.

هذه المضامين حاضرة في قليل من أبحاث ندوة طرابلس. وقبل انعقاد الندوة بأربع سنوات كان هناك كتاب «الوحدة أولًا» للمفكر العربي السوري جورج صدقني، يعيد للشعار القديم رونقه ومغزاه ورؤيته الجديدة. وهو الكتاب (البرنامج) الذي يملأ الشعار المطروح بكل ما تطمح إليه جماهير دولة الوحدة. هذه الوحدة التي هي «حركة نضالية جماهيرية للتحرر من الاستعمار والإمبريالية والقضاء على التجزئة وبناء الاشتراكية» (ص٣). ويرى جورج صدقني في الفصل الأول من هذا الكتاب أنه لا يجوز السؤال عن الوحدة «رجعية أم تقدمية» لأن الوحدة «حق طبيعي» للأمة المجزأة (ص٩)، ولأن القومية العربية «حركة معادية بطبيعتها للاستعمار والإمبريالية» (ص١٣)، ولأن الوحدة لن تكون إلا إذا كانت «وحدة الجماهير العربية الكادحة. وبالتالي هي وحدة طاقات هذه الجماهير، ووحدة نضالها. وإذا كان الأمر كذلك، فإنه يعني أن أعداء الاشتراكية لن يكونوا قادرين في ظل الوحدة، على الوقوف في وجه المد الجماهيري الكاسح الهادف إلى بناء الاشتراكية، وإذا كان بعض المناضلين في سبيل الاشتراكية لا يدركون مدى أهمية الخدمة التي تقدمها الوحدة للاشتراكية، باعتبار أنها توحد قدرات الجماهير الكادحة وتفجر طاقاتها، فإن أعداء الاشتراكية يدركون ذلك تمامًا. إن أعداء الاشتراكية أعداء طبيعيون للوحدة العربية. ولنا من تاريخنا القريب شاهد على ذلك. إن القوى الانفصالية التي انقضَّت على وحدة سوريا ومصر في عام ١٩٦١م وضربتها لم تكن قوى معادية للوحدة بقدر ما كانت قوى معادية للاشتراكية. لقد اتخذت من ضرب الوحدة طريقًا للانقضاض على المكاسب الاشتراكية» (ص١٧).

بقية الكتاب الصغير المنير، هي تفصيل لهذه المعاني التي من دونها لا يعود لشعار «الوحدة أولًا» أي معنى، سواء كنا نتكلم في الاقتصاد أو في الآداب والفنون أو في الاستراتيجية العسكرية. ولقد تناولت ندوة طرابلس الوحدوية هذه المسائل، ولكنها في أغلب الأحوال، كانت معالجات جزئية لا يدعمها هذا التصور الشامل.

فباستثناءات نادرة كان المثقفون العرب في هذه الندوة يتوقفون عن العطاء بعد الحدود التي رسمها ساطع الحصري مثلًا أو زكي الأرسوزي. ولربما كان نديم البيطار وحده هو الذي حاول أن يقدم نظريته الخاصة التي تعرفنا أصولها منذ «الأيديولوجية الانقلابية» إلى «جذور الإقليمية الجديدة».

وبالطبع ليس مطلوبًا من كل باحث أن يقدم لنا نظرية جديدة، ولكن المطلوب منه بالتأكيد أن يضيف لنا ما طرأ من متغيرات، سواء على المجتمعات العربية أو العصر الذي نعيش فيه أو المفاهيم الوافدة مع هذه المتغيرات لمعنى القومية. ولعله من الملاحظات

البارزة في السوسيولوجيا المعاصرة أن المفارقة الرئيسية في عالم اليوم هي الميل الشديد إلى التجمعات الكبرى كالسوق الأوروبية المشتركة، والميل الشديد أيضًا وفي نفس الوقت إلى التكتل القومي. إن عالمية رأس المال الغربي لم تستطع محو الحدود القومية حتى إن تجاوز قارب صيد إسباني للمياه الإقليمية الفرنسية يؤدي إلى سفك الدماء، كما أن الأسعار المنخفضة للنبيذ الإيطالي تدفع التجار الفرنسيين إلى سفك هذا النبيذ على الطريق قبل وصوله إلى الشفاه الفرنسية الظامئة وجيوب أصحابها الخاوية. كذلك فإن اشتراكية الشرق والأممية البروليتارية لم تستطع حتى الآن معالجة قضايا الحدود بين أكبر دولتين اشتراكيتين هما الصين والاتحاد السوفيتي، ولم تستطع أن تحتفظ بماء الوجه للاقتصاد البولوني.

أكثر من ذلك أن التفتت القومي، وليس التكتل، هو الذي يمزق النسيج الاجتماعي لأكثر أمم أوروبا عراقة وتقدمًا، فالكورسيكيون في فرنسا يشعلون حربًا مستمرة من أجل «الانفصال» والاسكتلنديون في بريطانيا — دعك من أيرلندا صاحبة القضية العادلة سلفًا — يطرزون برامج «الانفصال عن الإنجليز» بالجماجم واللون الأحمر علامة الاستعداد للموت استشهادًا من أجل «كيانهم القومي المستقل».

كلها متغيرات تقول إنه في قلب الظاهرة الرئيسية (الميل الشديد نحو التجمعات الكبرى) تربض الظاهرة القومية وتزداد مع الأيام احتدامًا.

لقد غابت عن ندوة طرابلس الوحدوية المتغيرات الرئيسية في الوطن العربي المعاصر. وهي المتغيرات التي لم يعرفها الحصري أو الأرسوزي. بل إن إعادة نظر راديكالية في الأطروحات القومية السابقة، لم تحدث على الأطلاق، كان الغوص في التاريخ وصفيًّا سرديًّا لا تحليليًّا ولا تركيبيًّا. لذلك ضج الشباب في القاعة من «التاريخ» وطالبوا بالبرامج العملية. ولم يكن الشباب وحدهم، كان معهم شيخ جليل هو محمد أحمد خلف الله، يشاركهم التساؤل حول «جدوى التاريخ». ولم يكن الملل من التاريخ نفسه، وإنما كان مللًا من الموقف السردي الوصفي الذي اتخذه البعض من هذا التاريخ. كان ما يعنينا هو قوانين التاريخ، قوانين الحركة من الماضي إلى المستقبل، ولم يكن يعنينا «تقرير ما حدث» في التاريخ.

لقد كانت محاور الندوة المبينة في أوراق العمل كفيلة بأن تلفت نظر الباحثين إلى مجموعتين من الأسئلة، يتطلب الجواب عليها استخلاص «الجوهري» من التاريخ، والتقدم نحو «الجوهري» في المستقبل. حينئذ ما كان من الممكن أن نرادف الماضي والتاريخ، كما

حدث بالفعل في غالبية الأبحاث «التاريخية»، على العكس، كان من الممكن أن نصوغ برامج العمل.

المجموعة الأولى من الأسئلة الغائبة، تدور حول «المرحلة القطرية» في حياة العرب المعاصرين: هل هي مرحلة أصلًا أم هي «الطبيعة» والحدود النهائية؟ هل يفيد هنا «الإثبات» بأننا كنا دولة واحدة في هذه أو تلك من مراحل «الماضي»؟ هل يفيد أيضًا «الإثبات» بأننا كنا وما نزال أمة واحدة جزأتها المطامح والامتيازات والشهوات ثم الاستعمار والصهيونية، وأن التجزئة ليست من طبائع الأشياء أو ثوابت الأمور؟

لقد قال أحد أبرز الحاضرين في الندوة إننا الآن — عروبيًّا — أفضل كثيرًا مما كنا عليه منذ ثلاثين عامًا فقط؛ فقد أصبح المغرب الذي ينتمي إليه المثقف المذكور أكثر عروبة لغويًّا وثقافيًّا. وكان تعليق مثقف مشرقي من أبرز الحاضرين أيضًا أن الحال تدهورت بنا في الثلاثين عامًا الأخيرة كما لم يحدث لنا من قبل، ولعل «الحالة اللبنانية» هي أصدق الشواهد على انحسار الفكر القومي إن لم يكن هزيمته وانحدار الخط البياني العروبي إلى مهاوٍ سحيقة.

لقد كان من أجمل أوراق الندوة تلك الورقة اللغوية التي تقدم بها جورج صدقني، وأدان فيها أسلوب تعليم اللغة العربية في مدارسنا وجامعاتنا وصحافتنا. وهو الأسلوب الذي يؤدي إلى كراهية اللغة والازورار عنها وإلى تكريس تقاليد سلبية من شأنها تكريس التجزئة لا الوحدة. أي أن التعريف اللغوي بحد ذاته ليس دليلًا على الاقتراب خطوات من الوحدة.

لا شك أن سيادة العربية في أقطار المغرب العربي انتصار لا شك فيه. ولكن المشرق العربي الذي لا يعاني من الازدواجية اللغوية يعاني من التجزئة القومية والقطرية … فالتعريب ليس لغويًّا فقط، ولا يمكن القياس القومي عليه.

ومرة أخرى، هل «القطرية» في حياتنا مرحلة أم صياغة نهائية سرمدية؟

أجابت الندوة، بتفاؤل جميل، أن القطرية مرحلة مفتعلة (دون أن نفهم معنى الأصالة والافتعال في التاريخ الاجتماعي للشعوب) أي أننا كنا (في الماضي دائمًا نعثر على الحلم) دولة واحدة، وسنكون في المستقبل كذلك (هكذا يصبح المستقبل هو الآخر حلًّا، وبالتالي فالوحدة قدر مقدور). وتتحول الأبحاث من هذا النوع إلى «مدينة فاضلة» تجد في نجيب العازوري وعبد الغني العريس وساطع الحصري وزكي الأرسوزي وعبد الله الريماوي وقسطنطين زريق ونديم البيطار، مجموعة من المتصوفة أصحاب الرؤى

الباطنية أكثر منهم مفكرين أو دعاة لهم اجتهادات تقبل الصواب والخطأ وتقبل الحوار والتعديل والحذف والإضافة.

جواب هؤلاء «الرواد» منطقي إلى أبعد الحدود: ألسنا أمة واحدة؟ (من يجيب بالنفي يخرج من الساحة لأن الافتراض هو أن المخاطب قومي ووحدوي بالضرورة، فالجماهير شيء والحكام شيء آخر، الجماهير وحدويون بطبيعتهم والأنظمة عكس ذلك. لم يحلل لنا أحد هذه البديهيات، تحليلًا يعتمد الحركة الحية للجماهير وأنظمتها. لم يحلل لنا باحث واحد تحليلًا عينيًّا معاني العروبة في بيئة عربية محددة، كذلك معاني الوحدة. ولم يحلل لنا باحث آخر موقف إحدى الفئات التي ندعوها بالجماهير وموقف قطاع في سلطة نظامها السياسي من هذه المعاني وتلك بشرط المقارنة النقدية بين الموقف النظري الذي يصوغ البنية الذهنية، والموقف العملي في السلوك الاجتماعي أو السياسي). لم يحدث شيء من ذلك كله في ندوة طرابلس الوحدوية، بل اكتفينا بالسؤال الذي يحمل الجواب: ألسنا أمة واحدة؟ ولما كان الجواب الضمني من المخاطب الافتراضي هو الإيجاب؛ فقد كان الانتقال إلى الجواب (المنطقي، الشكلي، السهل الممتنع، المنتصر في الحلم) هو: إذن فالوحدة قدرنا، حياتنا، كفاحنا، طريقنا استقلالنا، عزتنا ومجدنا، الوحدة أولًا.

وبالطبع لم يكن المعنى البرنامجي في كتاب جورج صدقني ذائع الصيت أو مقبولًا. لذلك كان المعنى الرابع هو أن «الوحدة تسبق الحياة» أو «الشكل يسبق المضمون» أو «الفكر يسبق الواقع» فالوحدة أولًا بهذا المعنى، أي «قبل خلق الكون العربي».

في مجال الفكر المحض وفي سياق الرد على الطوباويين الوحدويين من أصحاب النوايا الحسنة نقول إنه ليس هناك أي شيء في الوجود يدعى «أولًا». ففي اللحظة التي نطالب فيها بالوحدة فورًا أو نضعها في صدر جدول الأعمال، فإننا في واقع الأمر نوافق ضمنًا على جملة الشروط الاقتصادية الاجتماعية السياسية الراهنة أثناء تحقيق الوحدة. فالوحدة هنا تصبح ثانيًا وثالثًا ورابعًا لأنها تالية بالضرورة لمجموعة المقومات المادية والفكرية الحالَّة (بتشديد اللام) في المجتمع خلال التغيير الوحدوي المنشود.

لنأخذ أبرز الأمثلة في تاريخنا القريب، وهو الوحدة المصرية السورية. لقد تمت تحت شعار «الوحدة أولًا». ولكن الحقيقة أنها لم تكن «أولًا». لقد أقبلت على «واقع» اقتصادي اجتماعي سياسي، وفدت إليه، فهي تالية له. ومن ثَم أصبح لدينا «دولة واحدة» لها مواصفات سابقة على عملية التوحيد، وليست مواصفات كامنة في الوحدة ذاتها تضمن نجاحها واستمراريتها، كالمواصفات التي أشار إليها كتاب جورج صدقني، بحيث تصبح

«الوحدة أولًا» بمعنى ثورة الطبقات الشعبية ذات المحتوى الاشتراكي والإطار الديمقراطي في نسق التجزئة الإقليمية وإقامة السلطة العربية الواحدة.

سيطر الفكر التقليدي على أبحاث الندوة ومناقشاتها سيطرة الفارس في حلبة خالية من الفرسان، فالفكر البديل لم تتهيأ له مقومات الصراع بعد. تهيأت له الفرصة. أما مقومات الصراع فشيء آخر. المقومات تنبع من الداخل؛ لذلك بقيت «السهولة» و«الشكلية» و«الخلقية الضيقة» و«التكتيك السياسي» من علامات ورواسب الميراث الثقيل الذي تشترك فيه كافة الاتجاهات التقليدية، ورغم ذلك تتناحر فيما بينها ولا تتحاور. ولكنها تقيم في نفس الوقت سدًّا منيعًا يوجه «الجديد» الذي لم يكد يعلن ميلاده حتى ارتفعت الأيدي تخنق أنفاسه: بالإرهاب الأكاديمي تارة، كالأستاذ الذي اهتز من مقعده ليلقن غيره درسًا في الفرق بين البرجوازيات الصناعية والتجارية، وبالإرهاب الأبوي تارة أخرى، كالأستاذ الذي نعى إلينا الأخلاقيات والقيم في عصر يتجرأ فيه «الأولاد الصغار» على الكلام بلا حساب ولا توقير للكبار. وبالإرهاب السياسي الذي يجعل من الراحلين أصنامًا ومن كلامهم كتابًا مقدسًا وعقيدة لا يجوز المساس بها.

من هنا بقيت الأطروحة الأخاذة «ألسنا أمة واحدة؟ إذن فالوحدة قدرنا» هي سيدة الحوار المقطوع، هي سيدة المنولوج بتعبير أدق. أما السؤال «المشبوه سلفًا»: لماذا إذن لا نتوحد، حتى نحن الذين تتقارب أقطارنا جغرافيًّا أو تتقارب أيديولوجيًّا أو تتقارب سياسيًّا؟ فلا جواب سوسيولوجيًّا عليه. هناك أجوبة سياسية مجتزأة من سياقها، أو أجوبة سياسية مقطوعة الجذور مع الاستراتيجية، لتفسير ما جرى بين مصر وسوريا وليبيا والسودان، ثم بين ليبيا وتونس وبين سوريا والعراق، وبين ليبيا وسوريا وغير ذلك من «مشاريع وحدة» لم تتم أبدًا.

لم يجرؤ أي من الباحثين في ندوة طرابلس الوحدوية على الكلام حول النفط ودوره التخريبي في ظل التبعية للغرب، حيث تحول إلى عنصر خطير في بعث الإقليمية وإحياء الشوفينية العرقية أو الطائفية وأحيانًا القبلية. لم يربط مفكر واحد بين النفط وعصر التفتت الإثني والمذهبي. ولم يحاول مثقف واحد أن يرى العلاقة العضوية رغم هذا التفتت بين النفط و«نظام الشرق الأوسط» الذي «يضم الكيان الصهيوني إلى بقية الكيانات (العربية).»

وكان من الطبيعي أن تتجاهل الغالبية الساحقة العلاقة العضوية بين مختلف المجتمعات العربية التابعة من ناحية، والإمبريالية العالمية من ناحية أخرى، حيث تصبح بلادنا امتدادات للشركات المتعددة الجنسية لا تتطابق فيها الأرض مع الهوية.

في ظل المجتمع البرجوازي الممسوخ والمنسوخ، التابع جوهريًّا وكليًّا للإمبريالية العالمية، وفي ظل الثروة غير الإنتاجية غير التنموية، تواجه الظاهرة القطرية الناشئة مع العصر الكولنيالي امتحانًا تاريخيًّا هو التحول إلى نظام الدولة-البئر الموجبة، والدولة-البئر السالبة. كلها دويلات-آبار أو مخيمات «البترودولار». هي المخيمات التي يتحول سكانها إلى «هنود حمر» العصر الأمريكي-الصهيوني الذي يفسح للكيان العنصري الغريب مكان القيادة.

والبديل الوحيد الممكن، هو الدولة العربية الواحدة، لا باعتبار «الوحدة أولًا» حيث الإبقاء المتعمد على مواصفات المجتمع الانفصالي، وإنما «الوحدة أولًا» حسب المدلولات البرنامجية التي وضع جورج صدقني مؤشراتها الحاسمة في كتابه المذكور. الوحدة هنا تصبح عملًا تاريخيًّا مستمرًّا قبل وأثناء وبعد إنجازها، لا شعارًا ينتهي مفعوله بانتهاء «الخطاب». أي أن «القطرية» حالة ومرحلة معًا.

هي مرحلة استجابت لتحلل الإمبراطورية العثمانية، وانعكست في صميم تكوينها مقومات عصر الاستعمار. وهي حالة سوسيولوجية تزدهر وتذبل بازدهار وذبول ميزان القوى الاجتماعي داخل «القطر».

في جميع الأحوال، ليست هي الطبيعة ولا الأزل، ليست الوجود أو الكينونة. غير أن حياتها لا تتم خارج السياق التاريخي. إنها «تتكون» يوميًّا ودائمًا. ليس صحيحًا أنها «تكونت» وانتهى الأمر. الصحيح والخطر أنها ما زالت تتكون وتتحلل. أية حسابات على أساس بقائها، وهمٌ ورجم بالغيب. وهي تتكون وتتحلل منفتحة على كافة الاحتمالات: أن يصل التحلل إلى ذروة منتهاه بالتلاشي والانقراض المموه أي التشرذم الإثني والطائفي، أو نضج التغيرات الكمية المتعاظمة وصولًا إلى التغير النوعي الأكبر، وهو الوحدة.

لم تكن هناك في ندوة طرابلس الوحدوية دراسة واحدة صدامية، رغم كثرة الصدامات السطحية بين تسميات هي ذاتها تستوجب إعادة النظر.

بين هذه الأيديولوجية وذاك المصطلح، كانت هناك الفجوة النظرية والعلمية التي اتسعت على مدى أسبوع من حوارات ندوة طرابلس الوحدوية، وظلت تتسع حتى سقطت فيها جواهر الأشياء وسبحت فوق السطح ظواهر الأمور.

٣

بالرغم من التعقيبات الحادة والمناقشات الملتهبة في كثير من مراحل ندوة طرابلس الوحدوية، إلا أن الانسجام بين المنصة والقاعة ظل السمة أو «النغمة» الرئيسية. وهو

انسجام «الوحدة» العقلية والشعورية في كثير من الأحوال، وانسجام الجيل الواحد والذكريات المشتركة. كانت الغالبية العظمى من الحاضرين، متكلمين ومنصتين، ممن يمكن أن نطلق عليهم بضمير مطمئن تسمية «القوميين البرجوازيين» أو أصحاب الفكر القومي البرجوازي.

هو الفكر القومي البرجوازي بامتياز، سواء وهو يتكلم عن التاريخ باعتباره حاضرًا، أو وهو يتكلم عن الآفاق المحتملة والرؤى الممكنة باعتبارها المستقبل. ولم يحدث قط أن رأى أحدهم الماضي والحاضر والمستقبل باعتبار الأزمنة الثلاثة هي التاريخ، وأن حداثة العصر هي رؤية تستكشف الماضي والمستقبل جميعًا.

وليست هذه هي المشكلة ... فنحن الآن مع المجموعة الثانية من الأسئلة الضائعة في زحام الأجوبة التي أجابت عن كل شيء ولم تجب عن شيء. أو هي الأسئلة الغائبة تحت ركام الأجوبة التي صارت أنقاضًا وأشتاتًا يصعب جمعها.

أليس الناصريون قوميين؟

أليس البعثيون قوميين؟

والقادمون من حركة القوميين العرب؟ أين نضعهم؟

والماركسيون الذين يؤمنون بالقومية العربية. كيف نصفهم؟

والمستقلون عن كل الدمغات التاريخية من القوميين والديمقراطيين الاشتراكيين، ماذا نقول بشأنهم؟

والوحدويون الذين رحبوا بالانفصال ذات يوم ليس ببعيد، أليسوا قوميين؟

وغير ذلك عشرات من الأسئلة الضالعة في تكوين «المأزق» غير المرئي في محاورات الندوة.

كان علينا أن نواجه بعضنا بعضًا بعديد من المحاور الضمنية أو المبطنة، والبدء بالقومية ذاتها، بين الهوية والماهية، أي هل هي تعريف لشخصية تاريخية معاصرة، أم هي مشروع أيديولوجي؟ في ضوء هذا الطرح قد نلاحظ أن أكثر المنفعلين حماسًا للقومية لا ينظر إليها كتوصيف ذاتي للأمة والوطن، بل كمشروع أيديولوجي لبناء فكري.

وكان علينا أن نواجه بعضنا بعضًا بأننا لا نستطيع أن نبلور رؤًى وحدوية بغير مراجعات قومية تتابع مراحل «المفهوم القومي» وجدلية العلاقة بينه وبين التاريخ العربي الحديث، وعلاقة الفكر القومي المهزوم بكلٍّ من عصر النهضة والناصرية.

كان لا بد من هذه المواجهات مهما قادتنا إلى صدامات أو صدمات، فالحصيلة النهائية لن تكون «الفوضى» بأية حال.

وإنما كان يمكن لهذه الحصيلة أن تمد أبصارنا إلى المكونات الأولية والرئيسية للمجتمع الذي نعيش فيه ... فلا يكفي القول إنه مجتمع برجوازي، كما لا يكفي القول إن الفكر القومي العربي في غالبيته هو فكر برجوازي.

وإنما لا بد من الإقرار سلفًا بأننا نحيا ونموت في مجتمع برجوازي تابع، هو المجتمع المنسوخ الممسوخ منذ أكثر من قرن ونصف، قوامه الطبقي وُلد بسيادة شرائح تجارية وزراعية وصناعية وبيروقراطية وتكنوقراطية هي ثمرة زواج غير مقدس بين شبه الإقطاعي والكومبرادوري. مساومة تاريخية في أرض الواقع قبل أن تصبح معادلة فكرية في الثقافة والفنون. الحل الذهبي الوسط بين قوانين السوق وقيم السلف، بين نمط الإنتاج الحديث والعلاقات الاجتماعية السائدة. وفي الحلول الوسط الذهبية يصبح الاختزال والتجريد وربما الغموض، هو سيد الصياغات. التراث والعصر، هما محور «حداثة» عصر النهضة. التراث هو العودة إلى «الينبوع» أي النص المجرد، والعصر هو «الحضارة» التي بدورها هي «الغرب». هكذا يؤدي الاختزال والتجريد وربما الغموض إلى تشويه المعاني وأحيانًا قلبها رأسًا على عقب. التراث يصبح «نصًّا مجردًا» من التاريخ الاجتماعي للشعب هو الينبوع المقدس، والعصر أي الزمن يتحول إلى جغرافيا عندما تتطابق الحضارة والغرب كمترادفين.

تلك كانت «التوفيقية» عماد البرجوازيات الممسوخة الناشئة بالضرورة بمعزل عن بعضها البعض، فهي انفصالية بالولادة، إقليمية بالتطور، تابعة في جميع المراحل.

عندما تصبح السوق المحلية كنمط إنتاج وعلاقة اجتماعية امتدادًا عضويًّا ومصيريًّا لحركة الاحتكارات الكولنيالية ثم الإمبريالية، لا تعود هناك أية إمكانية لتوحيد «الوطن» أو «الأمة». وحينذاك تتحول «الهوية» إلى «ماهية»، والقومية إلى مشروع أيديولوجي ... فالمفروض أصلًا ألا يكون هناك قوميون عرب وغير قوميين وكأن القومية مذهب سياسي كالليبرالية أو الماركسية. جميع العرب قوميتهم عربية، ولا يجوز في هذه الحال قصر الهوية القومية على بعض العرب دون البعض الآخر. ولا يجوز تخفيض القومية من منزلة الهوية إلى منزلة التوصيف الأيديولوجي.

ولكن هذا ما حدث. أصبحنا نفرق بين العربي والقومي العربي. في تلك اللحظة تحولت الهوية إلى ماهية أو بتعبير آخر إلى مشروع أيديولوجي.

متى حدث ذلك، وكيف، ولماذا؟

حدث ذلك، من الطبيعي، في مراحل الجزر العنيف في تاريخ الأمة العربية. وهي المراحل التي تكاد تشكل المساحة الكبرى من هذا التاريخ، حتى إن البعض رآها جوهر

التاريخ. عندما يتراكم التاريخ المضاد للتاريخ يصبح الشك في الهوية هو الخلفية السائدة على ينابيع الرؤية، ويصبح الأمر محصورًا في المعيار النوعي للانتهاء كسؤال مطروح بالفعل، كماهية تستحق عناء البحث عنها، كمشروع أيديولوجي قابل للتكوين والتكامل.

في الظلال الوارفة للهيمنة العثمانية ثم الهيمنة الغربية ثم الهيمنة الإمبريالية والصهيونية، يصبح «الدفاع» عن ذاتية الأمة العربية، عن مجرد وجودها، عن كونها هوية العرب المقيمين فوق «أرض» أو «وطن» محدد الجغرافيا ... يصبح الدفاع عن ذلك كله مشروعًا أيديولوجيًّا. و«ماهية» معيارية في توصيف الانتماء.

في مراحل المد العربي لا يشك أحد في الهوية العربية، بل ينتسب إليها مَن ليس منها. في مراحل المد لا تعود القومية ماهية أو مشروعًا، لأنها كينونة متحققة في إطار.

هذا الإطار ندعوه دولة الوحدة. المد العربي مرتبط بوجودها. الجَزر مرتبط بغيابها. الهوية القومية والانتماء القومي ليس سؤالًا مطروحًا على الإطلاق في دولة الوحدة المتحققة. وهو سؤال ضاغط بكل أهوال الشك والحاجة القصوى إلى اليقين في ظل تفككها وانفصام عراها.

لذلك تشابكت العلاقة منذ البدء بين الدولة والأمة لدى العرب أكثر كثيرًا من هذا التشابك لدى شعوب أخرى.

نتوقف هنا لحظة لنقول إن السرد التاريخي للأمة العربية ليس مهمًّا بحد ذاته ما لم يكن استخلاصًا لقوانين المد والجزر في قيام الدولة الواحدة أو الأقطار العديدة أو القبائل-الدويلات العرقية والطائفية، كذلك فإن دراسة التجارب الوحدوية في تاريخ بقية الشعوب ليست مهمة بحد ذاتها ما لم تكن استكشافًا للعلاقة بين العام والخاص، لقوانين الخصوصية القومية في علاقتها بقوانين التطور الإنساني الشامل.

وما لم نضع أيدينا على الصراع-المحور بين مختلف الصراعات التي يمكن أن تضللنا، فإننا لن نستطيع اكتشاف الحلقة الرئيسية في نضالنا من أجل الوحدة.

والصراع-المحور في تاريخنا الحديث هو الصراع ضد البرجوازيات الممسوخة الإقليمية التابعة ... فالقانون التاريخي الأول الذي يمكن تمثله من المسيرة الحضارية الاجتماعية للأمة العربية، هو أن البرجوازيات العربية ليست وحدوية، ولا تستطيع أن تكون كذلك. إنها قومية في أزمنة المد وعربية في أزمنة الجزر، ولكنها انفصالية في جميع الأزمنة. ولا تملك بحكم تبعيتها المطلقة لرأس المال الاحتكاري العالمي أن توحد أسواقها المترامية في سوق قومية واحدة. لقد أتيح لهذه البرجوازيات العربية المنسوخة والممسوخة على مدى قرنين من الزمان «الحديث» أن تتوحد مرتين حاسمتين: الأولى في بداية الحلم الإمبراطوري

لمحمد علي، والأخرى في ذروة النضج القومي لجمال عبد الناصر. وفي كلتا المرتين سقطت التجربة لأسباب مشتركة.

السبب الأول خارجي، هو تحالف الرأسماليات العالمية ضد «استقلالية» أي سوق. والاستقلال العربي هنا هو الترجمة السياسية للدولة الواحدة.

السبب الثاني داخلي، هو أن القوى الاجتماعية صاحبة السلطة في الدولة الإمبراطورية أو الدولة القومية ليست هي القوى الاجتماعية صاحبة المصلحة النهائية في دولة الوحدة.

السبب الثالث إشكالي، وهو غياب الركيزة البنيوية لأية دولة عربية موحدة، وأعني بها الديمقراطية التي تستجيب من ناحية للتاريخ والخصوصية حيث تتعدد ينابيع وأصول الأمة العربية تعددًا إثنيًّا ودينيًّا ومذهبيًّا وحضاريًّا. وتستجيب من ناحية أخرى لمقتضيات العصر الاستراتيجية حيث يستحيل على القوى الاجتماعية المؤهلة وحدها لصنع دولة الأمة الواحدة أن تتخلى عن مصلحتها في صنع القرار السياسي لهذه الدولة وحقها في رقابة تنفيذه.

ولقد تكاتفت العناصر الثلاثة المذكورة في ضرب التجربة الإمبراطورية لمحمد علي والتجربة القومية لجمال عبد الناصر ... مهما اختلفت التفاصيل والأسماء والمسميات.

ولربما كان التناقض في تجربة محمد علي — غير العربي — أنه الرجل الذي أرسل الطهطاوي إلى فرنسا ليعود ببذور المعادلة النهضوية التوفيقية. وهي في الأصل معادلة ليبرالية. ولكن المضمون الاقتصادي لهذه الليبرالية لم يكن قائمًا، فالبرجوازية المصرية لم تكن قد تبلورت بعد. ومن ثَم فقد كان الطهطاوي رسول التحديث إلى حكم أوتوقراطي لا علاقة له بالديمقراطية. أراد أن يستقل بمصر ليضرب الرجل المريض — تركيا — في عقر داره بالأستانة، ولتصل قواته إلى اليونان، بالرغم من أن ابنه إبراهيم باشا وعد قبل موته بأن جواده سيتوقف عند آخر رقعة يتكلم أهلها العربية.

أما التناقض في التجربة الناصرية فقد كان بين المدخل الجديد لمعادلة جديدة قوامها القومية العربية في طرف والعالم في الطرف الآخر — بدلًا من توفيقية التراث والعصر — وبين المبنى الاقتصادي الاجتماعي السياسي لدولة الوحدة. وهو المبنى الذي سقط بالأيدي ذاتها التي أقامت «تلك الدولة».

لذلك كانت المفاهيم القومية السائدة منذ «فجر اليقظة» هي في الأصل والمسار والنتائج مفاهيم البرجوازية التابعة أيًّا كانت الأيديولوجيات الفلسفية أو الاقتصادية أو الاجتماعية لأصحابها. إنها المفاهيم التي نشأت في عصور المد التاريخي للأمة العربية،

عصور الدولة الواحدة، أو عصور الطموح في الاستقلال عن الهيمنة العثمانية أو الغربية أو الصهيونية.

ولعله من المفارقات أن القومية حين كانت تتحول من كونها الهوية العربية إلى اعتبارها ماهية أيديولوجية، كانت «الأصالة» من الادعاءات الكامنة في تفصيل هذه الماهية. أن تكون قوميًّا، يعني أن تكون أصيلًا. وأن تكون أصيلًا يعني أن تكون ذاتًا منغلقة على تراثها وتراث تراثها دون أدنى علاقة بالآخر أو الغير.

والمفارقة هي أن أصحاب هذا الادعاء، قد عرفوا ما يسمى خطأً بالفكر القومي وما يسمى صوابًا بالحركة القومية عن طريق الفكر الغربي وحركات الوحدة القومية الأوروبية. الصواب أيضًا هو أن حركات الوحدة القومية الأوروبية قد عرفت أفكارًا متعددة وأيديولوجيات مختلفة لا سبيل لجمعها في وعاء واحد نطلق عليه وصف الفكر القومي. بينما «الفكر القومي» تعبير يُطلق على مجمل الفكر في وطن معين بغض النظر عن الاختلافات الأيديولوجية من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار. هناك ثقافة قومية بريطانية أو فرنسية أو ألمانية، يُقصد بها الفكر الذي أضافه البريطانيون أو الفرنسيون أو الألمان إلى كافة الأيديولوجيات. أما الحركات القومية التي وحدت هذه الأمم في دول، فإن لها أفكارها وأيديولوجياتها التي تختلف من بسمارك إلى غاريبالدي إلى … هوشي منه.

على أية حال؛ فقد كان أمرًا طبيعيًّا أن تغترف الحركات القومية العربية البرجوازية أفكارها وأيديولوجياتها من الغرب، من الوحدة الإيطالية ومن الوحدة الألمانية وأحيانًا من برجسون.

وحسب تعريفهم للأصالة القومية، فإنهم ليسوا أُصلاء على الإطلاق.

لقد ترك المجتمع البرجوازي التابع بصماته على كافة المدارس الفكرية العربية. ترك بصماته على اليسار الستاليني مثلًا، فلم يحدث التطابق بين تعريف ستالين للقومية والأمة وواقع الحال في بلادنا. وهكذا انضم الستالينيون العرب إلى دعاة الإقليمية من عتاة البرجوازيين الممسوخين، ولم يكن ذلك من الماركسية في شيء، وإنما كان التخلف الحضاري المرعب والتقاليد غير الديمقراطية في أسلوب الحكم.

ومع ذلك فالمشكلة لم تكن هنا. وإنما كانت مع أدعياء الوحدة والقومية والأصالة، وهم الذين «استوردوا» — بلغتهم — الأفكار «القومية» الأوروبية وحاولوا زرعها في غير أرضها.

وكانت النتيجة هي تحول ما يسمى بالفكر القومي البرجوازي العربي إلى فكر شوفيني عنصري عرقي فاشستي يعادي في جوهره العميق الاشتراكية — بأي معنى

للعدل الاجتماعي — والديمقراطية، بأي معنى من معاني الحرية. إنه الفكر المسئول عن الانفصال والهزائم أمام العدو وقهر الجماهير العربية وانقلابات القيم والضمائر.

لم ينجُ من التخلف والتبعية أي تيار فكري في الثقافة العربية المعاصرة. لم ينج اليسار ولا الوسط ولا اليمين، فالإصلاح الديني الذي بدأ مع الأمام محمد عبده والكواكبي، سرعان ما انتكس «باستيراد» الفكر الهندي-الباكستاني القادم من صلب تجربة انسلاخ طائفي عن «الأمة الهندية» ذات التاريخ العريق والحضارة المتميزة بتعدد اللغات والأديان والأعراق. إن فكر الإخوان المسلمين والجماعات المسماة «متطرفة» هو انقلاب مستورد على الفكر العربي، فكر الإصلاح الديني. وهو انقلاب على القومية العربية باسم الدين. لماذا؟ لأن أدعياء «الأصالة» لا يتخيلون أن مسارنا التاريخي يختلف عن الغرب، وأن القومية عندنا تختلف، وأن علمانيتنا تختلف. لا يدركون مطلقًا أننا نختلف. لاشعوريًّا وفي عمق الأعماق، هم منسحقون أمام الغرب، تحت أقدامه. يطبقون معاييره ويشيعون أحكامه وينفذون برامجه حين يخططون وفق مناهجه.

لقد ظل المثقفون العرب عشرات السنين يحاربون طواحين الهواء عندما تفرغوا لمقاتلة «تيارات» فكرية لم تزد عن كونها تيارات لم يحدث قط أن تحققت أهدافها في دولة أو حكم أو دستور أو مجتمع.

وكان ذلك هروبًا من واقع الأفكار المهزومة. كان هروبًا من المواجهة. مواجهة النفس والعالم والتاريخ.

ما أيسر أن نستدير عن واقعنا لنسب النماذج الأخرى البعيدة، شرقًا وغربًا.

وما أصعب أن نتلفت إلى واقعنا الأصيل، لنواجه حقائقه المادية والفكرية. هذه الحقائق الصارخة بأننا لم نعرف مطلقًا مجتمعًا اشتراكيًّا أو ديمقراطيًّا هو سبب الفساد والهزائم. وإنما عرفنا مجتمعات قبلية وعشائرية وطائفية يسودها فكر قومي برجوازي مشوه ومستورد من تجارب لا تنير طريقنا إلى الجذور، أو فكر طائفي مستورد هو الآخر من تجارب مضادة للوحدة القومية تغلق علينا الطريق إلى الأصول.

هاتان المدرستان، بتنويعات مختلفة، كانتا الجسر السري الممتد بين القاعة والمنصة في ندوة طرابلس الوحدوية. وكان العبور صعبًا إلى الفكر القومي الجديد.

٤

وها أنا ذا أختتم تأملاتي حول ندوة طرابلس الوحدوية متسائلًا: ما هي احتمالات الفكر «القومي» الجديد؟

ولعله يبطن التساؤل حول ممكنات الحركة الوحدوية في المستقبل المنظور. خاصة أنه من بين القرارات أو التوصيات التي حرصت عليها الندوة إحياء الحركة العربية الواحدة تنظيمًا جبهويًّا وفكرًا وحدويًّا.

أعتقد أن هذه الدعوة الحارة المخلصة تستحق منَّا جهدًا ومعاناة تشارك بالفكر في محاولة الجواب. وحرصًا على نقاء الحوار في مواجهاته الأخيرة، أسمح لنفسي بالقول إنه بينما جاء البرنامج العملي للندوة برنامجًا وعمليًّا بالفعل، فإن الوثيقة الفكرية لم تكن بمستوى الطموح النظري وإن اتفقت مع مستويات «الطامحين» الحقيقية. أي أنها جاءت حصادًا طبيعيًّا لمحصولٍ زرعه الحاضرون من الباحثين والمناقشين والمستمعين. وهو الحصاد الذي يؤكد جملة حقائق:

- الأولى هي الانفصال شبه المطلق بين الثقافة والشعب ... فالمقولات الواردة في الوثيقة تجنح إلى الاختزال والتجريد، بحيث لا يعود الواقع الحي للأمة أكثر من أشباح ورموز يقتصر تعاملها على البنية الذهنية — الفوقية إن شئت — وتكاد تهمل التعامل مع البنى الإنتاجية — التحتية — حيث التكوينيات الاقتصادية الاجتماعية هي سيدة أي تغيير حقيقي «ليس في الهواء».
- الحقيقة الثانية هي أن الانحصار الأيديولوجي لم يؤدِّ إلى مجابهة صريحة للنظام العربي المعاصر، إلا في حدود الشعارات الاستعراضية التي تعني كل شيء ولا تعني شيئًا على الإطلاق. لم يحدث قط أن أشارت الوثيقة إلى ظاهرة «الوحدة التي تقتل الوحدة» بدءًا من جامعة «الدول» العربية ... إلى آخر القائمة التي تكرس أشكالًا وحدوية قاتلة للوحدة في نهاية المطاف.
- الحقيقة الثالثة هي «تجفيف المشكلات» في برادات الوعظ والإرشاد، حيث ينقطع الاتصال نهائيًّا بين الأيديولوجيا والسوسيولوجيا، وتختلط الأماني بالوقائع، ويمسي التمايز مستحيلًا بين التقرير والتحريض.

ونتيجة حتمية لهذه «الحقائق»، فقد بقيت في الساحة الفكرية للحوار «إشكاليات عالقة». دون أية محاولات جادة لتفكيك السؤال-الإشكالية، وتركيب الجواب الافتراضي.

مثلًا، إشكالية الطموح أو النزوع القومي، والأيديولوجيات البرجوازية في مراحلها المتعددة. أي أنه إذا كنا قد اتفقنا بشكل عام على أن البرجوازيات المنسوخة والممسوخة ليست من القوى الاجتماعية ذات المصلحة في قيام دولة الوحدة وبالتالي فإن الفكر القومي

البرجوازي ليس مؤهلًا لحل الإشكالات العالقة، فهل معنى ذلك أن هناك «حتمية» تاريخية تحول دون إنجاز المجتمع العربي الموحد في ظل نسيجه البرجوازي؟

مثلًا أيضًا، إشكالية العلاقة بين الطبقة والأيديولوجية القومية، فإذا افترضنا أن مجموع القوى الاجتماعية صاحبة المصلحة في الوحدة لا تملك أيديولوجية وحدوية، فهل يمكن للتراث القومي البرجوازي أن يتحول ليصبح رصيدًا ولو معدلًا بالأيدي القادرة على إحداث التغيير القومي؟ وكتعبير واقعي عن هذا الاحتمال، أيمكن إعادة فحص معادلة «التراث والعصر» من ناحية ومعادلة «القومية العربية والعالم» من ناحية أخرى في طريقنا نحو تركيب المعادلة الجديدة؟ والإشكالية هنا ليست نظرية فقط، وإنما هي مطروحة بإلحاح على متغيرات الشارع الشعبي.

مثلًا كذلك، ما هي التشابكات البنيوية بين المسألة الفلسطينية وبناء الوحدة القومية، ما هو الدور الفلسطيني إن جاز التعبير، أين مكانه كعنصر سواء على «كل» التراب الفلسطيني أو على «جزء» من هذا التراب، هل نحن بهذا الشعار الاستراتيجي نقدم مساهمة فلسطينية في الوحدة القومية أم أننا أمام معضلة الحلقة المفرغة بين أن يكون تحرير فلسطين محطة إلى الوحدة أو أن الوحدة هي الطريق إلى التحرير؟

مثلًا أخيرا: ما هي الأسس الموضوعية في الفكر والواقع الاجتماعي القُطري لقيام ما دعت إليه ندوة طرابلس الوحدوية من «حركة عربية واحدة» تقود حركة النضال القومي؟

ربما تبدو محاولة الجواب على هذه التساؤلات نوعًا من «التأمل» أكثر منها نوعًا من «العلم» وربما كانت البداية من النهاية أفضل السبل لاستعادة الشمول في وجهة النظر.

هكذا يمكن القول إن ما طرحه البعض في ندوة طرابلس الوحدوية من أن تحالفًا استراتيجيًّا بين القوى القومية والقوى الماركسية على الصعيد السياسي من شأنه أن يحقق مدخلًا إلى معادلة فكرية جديدة، هو الطرح الجدير بأن يكون اختيارًا عمليًّا لأية حركة عربية واحدة.

في هذا السياق لا بد من الإقرار بأن هناك ظاهرة موضوعية تنمو ببطء منذ «انفصال» ١٩٦١م ثم تسارعت وتيرة النمو منذ هزيمة ١٩٦٧م هذه الظاهرة هي النواة الفكرية للمعادلة البديلة، وهي الظاهرة التي لا أحب تسميتها باللقاء بين الأيديولوجية القومية والأيديولوجية الماركسية، لأن القومية هوية أولًا وقبل تحولها إلى مشروع أيديولوجي ولا يجوز عمليًّا ووطنيًّا مساواة الهوية بأية أيديولوجية. ولا يعنينا هنا الغوص في أسباب القطيعة الحقيقية أو التناقض الموهوم بين أية هوية وأية أيديولوجية، وبين القومية

العربية بالذات والماركسية تحديدًا. ذلك أن القطيعة أو التناقض في المثال العربي، كان وما يزال بين إحدى الأيديولوجيات البرجوازية (التي تتستر بالقومية أو تحتكر الهوية القومية وتدَّعي وحدها ملكية الوطن وتطابق بين الطبقة التي تمثلها والأمة) من جهة، وبين إحدى الأيديولوجيات الاشتراكية (هي الستالينية لا الماركسية) من جهة أخرى.

على هذا النحو يصبح التناقض موضوعيًّا، والقطيعة مفهومة، وإن كان «الضرر» عائدًا في النهاية على الوحدة من كلا الجانبين. وقد كانت الآثار الفادحة لهذا الضرر من بين الدوافع التي قادت بالانفصال والهزيمة إلى مراجعات فكرية ونضالية أثمرت على مدى عشرين عامًا وأكثر، هذه الظاهرة الجديدة التي لا أحب تسميتها باللقاء بين القومية والماركسية. وإنما أفضل وصفها من الخارج بأنها تطور قطاع من الوحدويين العرب في الاتجاه الاشتراكي، وتخلي قطاع من الماركسيين عن الستالينية. ومن هذا التخلي وذاك التطور اللذين أرهقت بهما أرض الواقع النضالي للأمة العربية، تشكل تيار جديد في الفكر والعمل العربيين يشق طريقه في الصخر. صخر البرجوازية الممسوخة، وصخر الستالينية على السواء.

وكان جمال عبد الناصر، هو أول من أعاد النظر عمليًّا في معادلة عصر النهضة «التراث والعصر». أعاد النظر بثورة هائلة أصابت وأخطأت، وانتصرت وانهزمت، ولكنها رسخت مدخلًا صحيحًا إلى معادلة جديدة بديلة هي القومية العربية والعالم.

رفض عبد الناصر عمليًّا الاختزال والتجريد في المعادلة التوفيقية، حيث اكتشف في أرض الواقع أن اختزال التراث من ناحية يؤدي إلى العنف الطائفي وربما الحرب الأهلية، وأن اختزال العصر يؤدي إلى التبعية للغرب.

كذلك كانت القومية العربية بديلًا متطورًا بما تتضمن من تراثات المنطقة وفي مقدمتها التراث الديني، وبما تتضمن من صياغة حضارية لهويتنا القومية المتعددة الينابيع والأصول ولكنها الموحدة الغاية في بناء دولة العرب الواحدة.

كذلك كانت فكرة العالم — مكانيًّا وزمانيًّا — بديلًا متطورًا لفكرة «العصر» التي كانت تنتهي بالتجريد إلى أبواب «الغرب» وحده، أي أنها تنقلب من الزمان إلى المكان وفي المكان لا نجد سوي الغرب.

ومن المفارقات المأسوية لعصر السادات، أنه وزبانيته يسمون العصر الناصري بالانغلاق، ويدعون عصرهم بالانفتاح ... وهو قلبٌ مزر للحقائق. لقد كان الانفتاح على الغرب هو سمة عصور ما قبل الثورة، وجاءت الناصرية بالانفتاح على الشرق والغرب

وعلى الشمال والجنوب (العالم)، فكيف يسمى ذلك بالانغلاق، بينما جاء السادات ارتدادًا إلى العصور (العربية) السالفة منغلقًا على الولايات المتحدة وأوروبا الغربية وحدهما، أغلق النافذة الشرقية والأخطر أنه أغلق البوابة الوحيدة الصحيحة لهويتنا ومصيرنا. البوابة العربية. ومع ذلك فهو رمز الانفتاح ... ولكنها قضية أخرى.

على أية حال، فقد نجح عبد الناصر في صياغة المدخل الصحيح إلى المعادلة البديلة. ولم يتح له العمر ولا مقومات المجتمع ولا الظروف العربية أن يفضي هذا المدخل إلى المبنى الصحيح أيضًا. كانت الهزيمة وكان الرحيل المفاجئ والمريب في زمن قياسي ... وبدأ زمن التراجع عن استكمال المبنى، بل وبدأ تحطيم المدخل. وعدنا من جديد إلى معادلة النهضة ولكن في عصر السقوط.

ما هو المدخل الناصري إلى المعادلة البديلة؟ إنه استبدال القومية العربية بالتراث تحديدًا واستبدال العالم كله بالعصر.

ما هو الفراغ الذي ملأته الهزيمة والارتداد الساداتي؟ إنها ثغرة «التوفيق» أو التوفيقية، وكأن استبدال القومية بالتراث أو العالم بالعصر لا يتطلب استبدالًا آخر أكثر أهمية هو «ميكانيزم» العلاقة بين القومية والإنسانية، أو بين العروبة والعالم.

عملية «الاستبدال» في ذاتها لا تعني شيئًا ما لم تكن المعادلة كلها مهيأة للاستبدال. وإلا تحول الأمر إلى مجرد «قطع غيار» إذا تآكلت قطعة حلت مكانها أخرى.

إن حضور القومية العربية ليس تناقضًا مع حضور التراث، وحضور العصر ليس تناقضا مع حضور العالم. وبالتالي فليس هناك في الحقيقة أي «استبدال» شيء بآخر. وليس هناك أي «استكمال» شيء بآخر. فالتراث لا ينقص بحضور القومية العربية والعصر لا ينقص بحضور العالم، والعكس أيضًا صحيح ... فالعروبة لا ينقصها التراث والعالم لا ينقصه العصر.

فإذا لم يكن هناك استبدال ولا استكمال، ماذا يكون الأمر؟

إنه التغيير الذي لم تتوافر للناصرية إمكانية إنجازه حتى المنتهى. لقد نجحت في تغيير المدخل. وهو ما يجب أن نحرص عليه، أن نبدأ منه، فهو علامتنا ونقطة انطلاقنا ورصيدنا. ولكن علينا أن نكمل المهمة على أساس أنها «التغيير». وهو التغيير الذي لا يتم بالتوفيق لأن التوفيق يؤدي إلى الإصلاح ومنه إلى السقوط. وعلينا أن نكمل المهمة على أساس أنها «البناء» لأن الاكتفاء بالمدخل وحده يؤدي إلى التضليل أو إلى ملء الثغرة بالثورة المضادة.

لقد سقطت معادلة عصر النهضة في أرض الواقع الاجتماعي للشعب العربي سقوطًا مدويا عديدًا من المرات. سقطت منذ أكثر من قرن باستيلاء أوروبا على بلادنا استيلاءً مباشرًا، وسقطت منذ ثلاثة أرباع قرن بإجهاض الانتفاضات (الثورية) الإقليمية المتباعدة ومداواة الجراح بمن كانوا هم الداء. وسقطت منذ نصف قرن مع خيانة الشعارات والرموز (الوطنية) التي استبدلت اللسان بالسلاح وآزرت الاستعمار في ضرب الأهل من الكادحين. وسقطت ربع قرن في الانفصال ومنذ خمسة عشر عامًا في الهزيمة ومنذ عامين في بيروت ومنذ يومين في ... وفي ... وفي. سقطت معادلة النهضة ولم يبقَ لها من أنصار سوى تجار الشنطة الكبار والصغار وسماسرة البورصة ومهربي الحشيش والأفيون، سواء كانوا من المثقفين أم من الحكام أم من الشطار والفهلوية أم من المساكين والغلابة.

سقطت المعادلة، ولم يعد أمامنا سوى الانقراض تحت عجلاتها المهترئة، تحت سنابك الخيل الصهيونية الأمريكية الغربية، تحت نيران الطائفية والعرقية والقبلية والحدود الاستعمارية ... أو النجاة بأرضنا وإنساننا ومستقبل حياتنا، بصياغة معادلة جديدة تعتمد «القومية العربية والعالم» مدخلًا صحيحًا إلى مبنى ما يزال ينتظر التشييد.

وليست الأرض خلاء. إنها مليئة لحد التخمة بالدماء والجماجم والأحلام والذكريات التي استشهدت في جحيم اللعنة، أو المعادلة البرجوازية المنسوخة والممسوخة.

هذه المعادلة الجديدة لم يكن لها مكان في ندوة طرابلس الوحدوية ... كانت هناك إشارات، ومضات، انبلاجات خاطفة تؤكد أن ثمة مخاضًا حقيقيًّا وإن يكن أليمًا وعسيرًا. وأن «الحركة العربية الواحدة» ممكنة الولادة دون لقاء أو تحالف بين «القوميين» و«الماركسيين» إذا حللنا التناقض الموهوم بين القومية والأممية أو بين العروبة والإنسانية أو بين «القومية العربية والعالم»، وإذا حسمنا أمرنا مع قوميتنا فاعتبرناها هوية لا أيديولوجية، وإذا حسمنا أمرنا مع الأيديولوجية وتمكنا من رؤية الهوية والقومية والاشتراكية والديمقراطية كثوابت يستحيل الاستغناء عنها في بناء المعادلة الجديدة.

وهي المعادلة التي تعيد الزواج بين الثقافة والشعب، ولكنها في نفس الوقت تؤكد الطلاق مع النظام العربي المعاصر، نظام الشرق الأوسط الذي يضم الكيان الصهيوني. ثم هي الشهادة على الالتحام بين الأيديولوجيا والسوسيولوجيا.

إن هذه المعادلة التي يمكن لها أن تكون العمود الفقري للحركة العربية الواحدة هي التي ستخلق مناضليها وتفرزهم، وهم أيضًا الذين سيخلقونها ويناضلون بها. عندها

يصبح البرنامج العملي لندوة طرابلس الوحدوية أكثر جدوى من الوثيقة الفكرية التي لم ترتفع إلى مستوى ما نحن فيه من مواجهات أخيرة.

٢٦ / ٣ / ١٩٨٤م
١٦ / ٤ / ١٩٨٤م

بلاغ إلى الرأي العام

هل هي السذاجة حقًّا، التي تدفع البعض منا إلى أقصى درجات السعادة حين يقرأ أو يسمع أن أجنبيًّا ما يمتدح العروبة أو الإسلام، بينما هناك من «أولاد العرب» من يتنكر أحيانًا لبني جنسه ودينه؟ أم هناك بالفعل «عقدة الخواجة» تدفع بعضنا للشعور بالنقص أو الزهو أمام شهادات الغير؟ أم أن المصالح الخافية تحت السطح هي التي تدفع النقائض إلى اللقاء، بل والعناق.

راودتني هذه التساؤلات كلها وأنا أقرأ خبرًا عنوانه في صفحة الدين والتراث بالجريدة اليومية «عالم ألماني: الدولة بحاجة لتطبيق الشريعة الإسلامية». يقول الخبر إن أستاذًا ألمانيًّا يُدعى كونراد يرأس قسم الشريعة الإسلامية بجامعة هامبورج الألمانية ألقى محاضرة بتاريخ ٢١ / ٣ / ١٩٨٤م في كلية الشريعة والقانون بجامعة الأزهر جاء فيها «إن الدول في حاجة إلى تطبيق القوانين الإسلامية، وخاصة بالنسبة لأموال الدولة. وقد أوضح كيف أن اهتمام العالم بتطبيق الشريعة الإسلامية بات ضروريًّا، لا سيما بعد أن أصبح للبترول العربي دور مؤثر في الاقتصاد العالمي». (الشرق الأوسط ٩ / ٤ / ١٩٨٤م).

وبالطبع لا مجال هنا لمناقشة العلاقة الفقهية بين الإسلام والنفط أو بين القانون الإسلامي والسوق الدولية. ولكننا نتوقف بغير شك أمام صراحة هذا الأستاذ الألماني الذي رأى أهمية الشريعة الإسلامية «الآن» بالتحديد القاطع، وعلل ذلك في وضوح لا يعتوره الشك «بالبترول العربي». أي أنه لو لم يكن هناك بترول لدى المسلمين، ما كانت هناك أية ضرورة لشريعتهم. وهذه الشريعة ترتبط أهميتها لدى الغرب بما يحصل عليه من بترول العرب الذين هم مسلمون. ولو أن العرب كانوا من أتباع ديانة أخرى كالبوذية مثلًا، لكان العالم الألماني المذكور متفرغًا لدراسة القانون البوذي وعلاقته الوثيقة بالاقتصاد العالمي. والقضية إذن لا علاقة لها بالإسلام في حد ذاته، وإنما لها كل العلاقة بالغرب

ومصالحه وحياته وتقدمه ومستقبله، فإذا كان مفيدًا الحصول على «الطاقة» من بلاد العرب مقابل بيعهم «كلامًا في كلام» لا بأس من الاستفادة الملموسة وبيع الأوهام. وهي أوهام أو كلام للتصدير فقط، فالغربيون في بلادهم متعصبون عنصريًّا ودينيًّا وحتى طائفيًّا. إنهم، أو قطاعات واسعة منهم، ضد الإسلام والمسيحية الشرقية، والكاثوليك بينهم ضد البروتستانت، والاثنان متحالفان ضد الأرثوذكس وهكذا. ولكنهم أمام المصلحة ومن أجلها يسلمون المسيح لأول شرطي، و«يبيعون» أعرق القصور وأجمل الشواطئ وأبهى النساء لمن يدفع أكثر، فهم يعلمون جيدًا أن القصر التاريخي لن ينقل بالطائرة من مكانه، وأن الشاطئ لن ينفصل عن البحر، وأن العاهرة لا جنسية لها ... لذلك تراهم مستعدين لبيع مائدة القمار كلها طالما أن الذهب الأسود سيعود إلى جيوبهم قبل مطلع الفجر، وما دامت الحرية في بلادهم ستسمح لهم بعدئذ باحتقار العرب وشتم المسلمين والبوذيين والمسيحيين الشرقيين، بكافة الوسائل المشروعة كالإعلام، وغير المشروعة كالقتل.

لذلك كان المفترض فينا أن نحذر كبار الجواسيس والنصابين من أهل الغرب حين يجيئون إلينا يبيعون أوهام الكلام فنظن الواحد منهم وكأنه المهدي المنتظر أو الإمام الغائب. أو أن بعضنا يشارك في اللعبة بدافع المصالح المشتركة بين بعض العرب وبعض الغرب.

لا أدري.

وإنما قرأت مقالًا للأستاذ محمد الغزالي عنوانه «الإسلام دين المفكرين» (الدوحة، عدد أبريل: نيسان ١٩٨٤م) يقول فيه ما يفاجئنا على صعيد العلم والتاريخ مفاجأة تقلب الحقائق رأسًا على عقب. ولا يفهم المرء لماذا. إنني هنا سأعرض الأمر على الرأي العام، وهو صاحب الكلمة العليا والأخيرة.

فقد تربينا نحن العرب جيلًا بعد جيل على أساس تاريخي وفكري يقول إن الحملة الفرنسية على بلادنا كانت حملة استعمارية، وأن القاهرة شهدت خلال ثلاث سنوات فقط ثورتين كبيرتين اشترك فيها علماء الأزهر مشاركة طليعية قائدة حتى انتهت الأمور بجلاء الفرنسيين بعد هزيمة منكرة.

وقال لنا المؤرخون والمعلمون في المدارس والجامعات أن بونابرت حاول أن يخدع المصريين أول الأمر بقوله إنه «مسلم». ولكن خدعته سرعان ما انكشفت حين اقتحمت خيوله الأزهر. وقال لنا المؤرخون والمعلمون إن الحملة الفرنسية حاولت أن تخدعنا بمجموعة العلماء الذين جلبوا المطبعة وقام أحدهم — شامبليون — بحل رموز اللغة المصرية القديمة، فهي «حملة حضارية»، ولكن الخدعة سرعان ما انكشفت حين صوب

«الحضاريون» مدافعهم إلى أنف «التمثال» أبي الهول وقمة «المقبرة» الملكية، هرم خوفو. ولم يكن «وصف مصر» إلا أول مسحٍ استشراقي لا علاقة له «بإسلام» نابليون ولا بحضارة شامبليون.

ويحفظ لنا التاريخ سيرة عطرة لشاب عربي سوري من حلب هو «سليمان» قاتل كليبر. ولم يكن سليمان أكثر من «مجاور أزهري» دفعَته نخوته القومية وغضبته من الخيول النابليونية في الأزهر، إلى عمله البطولي الذي وصل به إلى حد الشهادة.

هذا ما تربينا عليه جيلًا بعد جيل.

أما الأستاذ محمد الغزالي فقد طلع علينا برأي جديد ينسف كل ما تعلمناه نسفًا ومن الجذور. يقول حرفيا: «نابليون في نظري رجل من عشاق المجد وطلاب العلى، ومواهبه الذاتية تجعله قديرًا على إثارة الميادين وتحريك الجيوش وقهر الأعداء وامتلاك الدول.»

لو أن صاحب هذا الكلام هو الدكتور لويس عوض لقامت القيامة ولم تقعد، ولاتهم بالصليبية والعمالة للغرب. ولكن صاحب هذا الرأي هو أحد علماء الأزهر المتشددين (ولننس مؤقتًا أن هذا التشدد لم يظهر ضد كامب ديفيد). لذلك لا نشك في أن رجلًا مثله يدرك أن المواهب البونابرتية حركت الجيوش فعلًا، ولكن ضد مصر والعرب. وقد قهرت الأعداء فعلًا، ولكن هؤلاء الأعداء هم المصريون بل والعرب جميعًا. وقد امتلك الدول فعلًا، ولكن هذه الدول هي بلاد العرب والمسلمين. فهل هذا «المد النابليوني» على أشلائنا — كأمجاد الصهاينة دايان وشارون مثلًا — من الأمور التي نتغنى بها ونتحمس لها، أم نحتقرها ونزدريها وندعوها باسمها الحقيقي استعمارًا وغزوًا مهما ادعى صاحبها الإسلام؟ وهل يمكن لعالمٍ فاضل كمحمد الغزالي أن يتورط حقًّا في مدح هذا الاستعمار، حتى إنه تصور المتنبي كما لو أنه يقصد نابليون حين قال:

ولا تحسبن المجد زقًّا وقينة فما المجد إلا السيف والفتكة البكر

إلى آخر القصيدة المعروفة. هل يمكن لعربي من مصر وأزهري جليل الشأن كالغزالي أن يصف السيف الفرنسي والفتك بالمصريين على أنه عمل من أعمال «المجد»؟ وهل يكفي حقًّا ما قرأه في كتاب ما من ادعاءات عن دوافع نابليون «الإسلامية» لتبرير همجية أحد أبشع الغزاة لبلادنا؟ أم أن السبب هو ما يلي: «الذي لا ريب فيه أن نابليون كان أسلم فطرة وأصدق من بعض العسكر الذين ظهروا في تاريخ أمتنا الحديث، فكرهوا الإسلام وهاجموا تعاليمه وأهانوا أهله. هؤلاء القادة لا يرتفعون إلى مستوى نابليون من الناحية

الحربية أو الإدارية، وقد ورثوا الإسلام عن آبائهم لم يقدروه حق قدره، فكانت عقباهم الحرمان من توفيق الله وإصابة أمتهم في مقاتلها. أما القائد الفرنسي الدارس البصير فقد أدرك عظمة الإسلام والقدرات الروحية والمادية التي يوفرها لمجتمعه فود لو يقيم باسمه دولة وأن ينصب هو على رأسها خليفة.»

إن هذا الكلام الذي يفتقر إلى أي دليل علمي من التاريخ أو الوثائق، ويعتمد فحسب على ادعاءات منسوبة لبونابرت، لا يحتاج مني ولا من غيري إلى تفنيد، وكل ما أستطيع أن أفعله هذا البلاغ إلى الرأي العام ... لأنها المرة الأولى التي يظفر فيها الاستعمار الفرنسي بشهادة براءة موقعة من مصدر موثوق هو الشيخ الفاضل محمد الغزالي. شهادة تزكي نابليون بونابرت وتفضله على جمال عبد الناصر. والرجل لم يذكر الزعيم العربي بالاسم. ولكن الذين يعرفون صلة التوتر التي كانت عليها العلاقة بين عبد الناصر والمشايعين للإخوان المسلمين، يدركون من يقصد الأستاذ الغزالي بالعسكر. وهو يوحد بين الإخوان والإسلام فيجعل موقف عبد الناصر من الإخوان موقفًا من الإسلام. وهو يرى في هزيمة ١٩٦٧م عقابًا إلهيًّا هو «الحرمان من التوفيق» الذي «أصاب الأمة في مقتل». وهي ذاتها العبارة التي استخدمها الأستاذ الجليل في مقالاته المشهورة أيام السادات ضد العهد الناصري، وقد نشرها في الصحف والمجلات النفطية.

ولا أستطيع أن أتصور، مهما كانت الخلافات بين عبد الناصر وأية جماعة سياسية، أن يصل الأمر إلى حد هذه المقارنة المروعة بين بونابرت الغازي الأجنبي وعبد الناصر القائد الوطني وتفضيل المستعمر على ابن الوطن. حتى في الإسلام كان نصيب عبد الناصر أنه ممن ورثوه عن آبائهم و«لم يقدروه حق قدره»، أما نابليون فقد «درس وأبصر» وشاء أن يعيد للإسلام عظمته الأولى بأن يقيم دولة كبرى وأن يجعل من نفسه خليفة.

هكذا إذن.

ومن ثَم فواجبنا أن نعيد النظر كليًّا وجذريًّا في تاريخنا. ليس تاريخنا الحديث فقط، بل الوسيط والقديم. والمدهش أن الأستاذ الغزالي لا يفوته ذلك فيشير بسرعة إلى الإسكندر المقدوني. وهو الرجل الذي فتح مصر قائلًا إنه من أتباع الإله آمون. تمامًا كما جاء من بعده بونابرت بمئات السنين قائلًا إنه مسلم. الفكرة ذاتها دون زيادة أو نقصان. من أقدم العهود إلى أحدثها إذن يدعونا الشيخ الجليل لأن نعيد ترتيب المبادئ والأحكام والقيم. لا فرق في ذلك بين الديانة المصرية القديمة والإسلام. وهذه هي النقطة المحورية والركيزة الأساسية في مقال الشيخ رغم عنوانه «الإسلام دين المفكرين»، فالحقيقة أن

نابليون ليس مفكرًا، والإسكندر ليس مسلمًا. وإنما الاثنان من كبار الفاتحين والغزاة، وكلاهما اتخذ من «اعتناق الدين القائم» راية مخادعة أشبه ما تكون بحصان طروادة.

من هنا، فإن الشيخ الغزالي ليس مهتمًّا بهوية الدين أو ماهيته، فقد بارك «آمونية» الإسكندر و«إسلام» بونابرت سواءً بسواء. وإنما الذي يعنيه أولًا وأخيرًا، نقطتان هما:

- القائد الأجنبي الظافر القادم من الغرب، ليس غازيًا أو مستعمرًا، وإنما هو له الحق باسم مواهبه البطولية في حكم البلاد التي يفد إليها أو يختارها. إنه يحقق «المجد» لأنه أهل له بصفاته العسكرية المقدامة، خاصة أنه يتدين بما يدين به أهل البلاد.
- القائد الوطني المهزوم جدير باللعنة رغم أنه عسكري — كبونابرت والإسكندر — ورغم أنه مسلم أبًا عن جد.

ولا شك أن هذا منهج جديد في التاريخ وفكر جديد في السياسة، يترتب عليه، كما سبق أن أشرت، أن نعيد صياغة المبادئ والأحكام والقيم. إن برناردشو الأيرلندي الذي دافع عن قرية دنشواي وفلاحيها المصريين يستحق الازدراء لأنه هاجم الإنجليز الذين شنقوا هؤلاء … إن سارتر الفرنسي الذي دافع عن استقلال الجزائر يستحق الاحتقار لأنه هاجم ديجول ودافع عن الثوار. ولكن الشيخ الغزالي لن يزدري برناردشو ولن يحتقر سارتر فالأول يتكلم الإنجليزية والآخر يتكلم الفرنسية، وإنما سيطالب وفق منهجه بما يلي:

- أن نتقدم بشجاعة وندين الشعب المصري والأمة العربية والعالم الإسلامي وربما شعوب الكرة الأرضية بكاملها لأنها قاومت أو ما زالت تقاوم الغزو الأجنبي لأراضيها ولا تدري أن المجد العسكري موهبة يؤتيها الله لمن يشاء، وأن لأصحاب المجد الموهوبين الحق في القتل والسحق والغضب والسحل والنسف وإقامة الإمبراطوريات على جماجم الرعاع (وحبذا لو أمكن هنا توجيه نصيحة مخلصة للشعب الفلسطيني أن يعيد النظر في «الأبطال» أمثال بن جوريون وشاريت أشكول وماثير وبقية القائمة. حبذا أيضًا لو توجه النداء إلى اللبنانيين الذين يخطئون في حق بلادهم بمقاومة الاحتلال).
- أن نسجل بأمانةٍ خيانة القادة العرب والمسلمين وغيرهم ممن يحرضون شعوبهم على المقاومة. السجلات كلها يجب كتابتها من جديد ليصبح أمثال كليبر ولي ستاك

من الشهداء، ويصبح عرابي وعبد الناصر والفلاحون والطلاب والعمال وغيرهم بدءًا من خالد بن الوليد إلى عمر المختار من «الخونة» الذين يتعين علينا أن نحطم تماثيلهم ونمحو عن أسمائهم هالات المجد والفخار، وأن نعتذر للذين أرادوا لنا الخير فأسأنا إليهم بدءًا من هولاكو إلى الرئيس ريجان مرورًا بهتلر «العظيم».

ولست هنا أمزح أو أحول الأمر كله إلى قضية كاريكاتورية، فالحق أن المسألة أخطر من أن يشوبها الهزل، وإنما هي على غاية من الجدية والخطورة. لقد كتب لويس عوض منذ أكثر من عشرين عامًا عن الجنرال يعقوب الذي جمع بعض الشراذم على هيئة فرقة عسكرية تناصر بونابرت حتى إنها رحلت عن البلاد برحيل الحملة الفرنسية. وقد تولى الشيخ محمود شاكر قيادة الحملة على لويس عوض لأنه جعل من خائن بطلًا. وانضمت إلى الشيخ شاكر في حملته جحافل من المثقفين وغير المثقفين ممن ناشدوا رئاسة الجمهورية ورئاسة جريدة الأهرام عزل لويس عوض واعتقاله ومحاكمته، بل إن رسائل التهديد بالقتل دفعت الرجل للمرة الأولى في حياته أن يحمل مسدسًا، باعتقادي لا يجيد استخدامه. ولا أدري ماذا يستطيع أن يفعل الشيخ شاكر الآن، هو وجميع الشيوخ وغير الشيوخ ممن يفاجَئون بزميل لهم يرى في نابليون بطلًا من أبطال الإسلام، وهو الرجل الذي دنست خيوله الجامع الأزهر.

ولا أدري ماذا تستطيع أجيال من المؤرخين والمربين أن يفعلوا بالعقول والنفوس التي علموها من القيم والمعلومات عكس ما يبشرهم به الشيخ الغزالي الذي يعترض على المنصفين من أبناء الغرب حين أدانت قلتهم حملة نابليون، ويلتقي مع كبار الصليبيين وعتاة العنصريين القائلين بأنها كانت حملة «حضارية»، والشيخ يضيف أنها كانت حملة «إسلامية» متخفية حتى تنجح. هذا ما قرأه الأستاذ الغزالي على «لسان» بونابرت الذي كان «يستطيع التدرج في بناء الدولة التي يؤمن بها، وإظهار صورتها الإسلامية شيئًا فشيئًا»، وأن علماء الحملة العسكرية هم «الجهاز العقلي المدبر لهذه الدولة» وأن نابليون «كان يعد لاعتناقه الإسلام رسميًّا عندما يصل إلى بغداد ويعلن انفصاله عن عقيدته الأولى».

وسوف يفترض أي عاقل أن هذا الكلام المنسوب إلى نابليون قد صدر عنه فعلًا، فهل نصدقه؟ وإذا صدقناه فهل نبرر له ما فعل، وإذا بررنا له فلماذا لا نبرر طغيان الطغاة من المسلمين وعلى رأسهم «العسكر»؟ أو لماذا يكون الإسلام جميلًا من الأجنبي، قبيحًا من العربي؟ ولماذا تكون العسكرية مجدًا للخواجا وعارًا لابن البلاد؟

ولكننا نخطئ بمثل هذه الأسئلة ما دام الشيخ الغزالي جعل من الوطنية خيانة ومن الغزو الاستعماري وطنًا ودينًا. وعلينا أن نتعلم أبجدية جديدة أو نسلم أنفسنا للمستشفيات العقلية، فما أعقل الأستاذ الألماني الذي دعا إلى الأخذ بالشريعة الإسلامية «في كل الدول» لأنه اكتشف أن للنفط دينًا هو الإسلام.

أبريل ١٩٨٤م

الموت لا يخطف على الهوية

لم يعد الموت في جيلنا، ربما في حياتنا كلها، ضيفًا غريبًا أو طارئًا. أضحى واحدًا من أفراد الأسرة الأعزاء الحميمين، إذا غاب يومًا افتقده الجميع.

وأمسى من طبائع الأشياء أن تغيب الوجوه الحبيبة للقلب والعين فجأةً وبلا سابق إنذار دون أن يعتبر ذلك من المفاجآت. إننا في زمن الموت العربي بعد أن أصبح الموت صاحب جلالة يملك ويحكم ويرعى شئون الأحياء الموتى والموتى الأحياء. أمسى الموت الملك والحاكم الديمقراطي الوحيد، فهو يتجول بين القصور والأكواخ دون مراسم احتفالية بلهاء ودون حراس في الليل والنهار على السواء.

ولم يعد صاحب الجلالة يهتم بفلسفة زياراته وحقوقه وواجباته، كما كان شأنه في الماضي. كان يدَّعي في الزمن القديم أنه خطف الطفل وترك الشيخ، لأن مستقبل الصغير أبشع من العدم، ورحمة به من هذا المصير التعس تحنن عليه وأخذه من حضن أمه، بينما الشيخ الطاعن في السن سيترك الدنيا في القريب العاجل ويحتاج لعمل استثنائي، وهو الأمر نفسه مع الرجل المريض والآخر الصحيح الذي يموت فجأة ويبقى الأول الموشك على الرحيل. إن «صحة» الآخر ديكور يحجب حقيقة عذاباته في عالمنا، كتلك العروس التي تموت أثناء الولادة أو أثناء الزفاف، وتعيش حماتها بعدها عشرات السنين. هذه المفارقات كلها كان الموت يفسلفها في الأزمنة السابقة برحمته الواسعة التي يسبغها على آلام البشر وبصيرته الثاقبة التي تكشف الحجاب عن حقيقة أوجاعهم.

في عصرنا لم يعد الموت محتاجًا إلى هذه الفلسفة. اكتسب الجنسية العربية عن جدارة، ولم يعد إقليميًّا. لم يكتسب جنسية مصرية أو لبنانية أو فلسطينية، ولعله المواطن الأول الذي يكتسب الجنسية العربية بلا هوية قُطرية ويفرض «قوميته» على الجميع، على المطارات والمواني والحدود وإدارات الجوازات والجمارك …

وقد اكتسب هذه الجنسية القومية عن جدارة؛ فقد أثبت لنا بشهادات الخبرة المعتمدة أنه الأكثر وفاء وتفهمًا وإخلاصًا واقتناعًا بمشاكلنا، وأنه الحل الأكثر جذريةً لمتاعبنا وآلامنا. أثبت لنا ذلك مرارًا وتكرارًا وبكافة الأشكال والألوان في حروبنا العربية الأهلية والأخوية والقبلية والعشائرية والطائفية والعائلية.

يحزن صاحب الجلالة الموت من أن بلدًا كمصر تعاني من الانفجار السكاني الرهيب، فيتكفل بجذب العرسان والعرائس إلى البنايات الجديدة وما إن تتم مواكب الاستقبال وطقوس الاستقرار حتى تسقط العمارة على من فيها، وأحيانًا على من خارجها. وما دام أعداد الذين يتنازلون عن حياتهم لمواليد عصر الانفتاح لا تتناقص على أيدي المقاولين العرب، فإن صاحب الجلالة يوصي النشالين العرب باستيراد الباصات الأمريكية المعطوبة لتسقط بمن في داخلها وعلى جانبيها وفوقها في أعماق اليم حتى يشبع سمك القرش وتخف أزمة الإسكان ويتحقق التكامل بين مصر والسودان بالانتشار السريع للجثث المصرية في وادي حلفا حتى تنال التماسيح الشقيقة نصيبها ولا تغير على الخرطوم فتأكل البشر أحياء.

ولأن الموت جنسية عربية، فإنه لا يعبأ بالزمان ولا بالمكان. في فرنسا مثلًا، تستطيع عصابة الأربعة أن تمسك بالشاب الجزائري في آخر القطار وترمي به من النافذة والسرعة في حدها الأقصى. وفي فرنسا كذلك يصوب الرجل المتحضر بندقية الصيد بدقة متناهية ويفوز برأس الطفل العربي.

في السجن العربي لا يستخدمون البنادق ولا القطارات ولا الباصات، والمقاولون العرب يضحون بأموالهم هذه المرة ويخشون على سمعتهم ويتقون الله ويبنون السجون والمعتقلات من أغلى الأحجار فوق أعمق وأمتن الأساسات. لذلك لا تسقط جدرانها ولا تنهار أسقفها على أحد. رغم ذلك يقوم صاحب الجلالة الموت في تواضع جم بزيارة السجن العربي يوميًّا، ليريح المتعبين والثقيلي الأحمال. ولأن صاحب الجلالة رجل فاضل، فإنه لا يريح اللصوص والقتلة والزناة، وإنما يريح هؤلاء الذين يسبحون للعدل ويرتلون للحرية ويصلون في محراب الكرامة والإنسانية.

الموت العربي يرحم هؤلاء الذين يفكرون أو يأملون أو يعون أو يتهدجون أو يستبصرون أو يحدسون أو يشعرون، ولا يفرق بينهم بلون الجلد والعينين، لا يخطف على الهوية، وإنما هو يعقد لهم امتحانًا في الموسيقى والغناء والرقص. والأكثر تفوقًا ينال الجائزة في هدوء. جائزة الغياب الأبدي عن صخب الأسلاك الشائكة والمكهربة والممغنطة.

الموت العربي شيخ عجوز في الظاهر. ولكنه فتًى في الخامسة عشرة، مهما بلغ أبوه وجده من طول العمر. منذ ثلاثة أسابيع قام بزيارة عاجلة إلى لندن ومنها إلى دمشق ولم يعد من الزيارتين خالي الوفاض.

١

فلاح أنشاص ينام في لندن

حياتك كلها سلسلة من المفارقات، وها أنت تتوِّجُها بالموت أيها الفلاح المصري القادم من أنشاص ... في لندن.

تكتب روايتك الأخيرة «أيام الأمل» فيزورك صاحب الجلالة قبل تمام نشرها. تظل عشر سنوات تقاوم زرع الكلية أو تركيب الكلية الصناعية، وتفضل عذاب تغيير الدم كل يومين أو ثلاثة، وحين تقرر «المغامرة» يتوقف عذابك فعلًا ... ولكن للأبد، للأبد.

كانت مغامرتك الأولى هي القدوم من أعماق الريف الطيب إلى واجهة المدينة اللامعة بشقاء الأقدمين والمحدثين.

من القرية الشرقاوية في دلتا النيل إلى جامعة العاصمة الأولى، ومنها إلى صحافة القاهرة ... لا إلى التعليم أو العودة من جديد إلى أحضان الريف الوادعة.

أتيت إلينا يا فاروق منيب من قرية الأساطير ومحافظة العالقة ... وهل ينسى أحد حادث «القصاصين» الملكي، عندما كان فاروق ذاهبًا أو عائدًا من أنشاص، وكادت حياته تنتهي؟ وهل ينسى أحد أن سلامة موسى ومحمد مندور ومحمد زكي عبد القادر وخالد محمد خالد ويوسف إدريس من رجال تلك المنطقة الحافلة بالتاريخ؟

من هناك أتيت، كما فعلوا إلى العاصمة، لتجعل من القرية زادك ونبض أيامك. كم خدعتك المدينة وكم أخذت منك وكم أرهقتك وأثقلت عليك، ولكن عاصمك الأكبر كان إيمانك الصوفي بأرض الوطن وتراب الأمة، فلم تكفر. كانت الأخلاق في زمنك، زماننا، قد تحولت إلى خردة، إلى موضة قديمة، فتحالفت أنت معها ضد كل قوى الشر التي عبثت بمقدراتنا ومقدساتنا وحياتنا كلها، بدوت مثيرًا للغرابة مستفزًّا للدهشة، وقالوا إنه عبط وإنه مكر الفلاحين وإنه وإنه ... الحقيقة أنك كنت أنت. عندما زمجرت الرياح السوداء لم تغلق على نفسك الأبواب ولم تتنكر لنفسك ولا لأخوتك. خرجت إلى العراء مفتوح الصدر شامخ الرأس واسع العينين عالي الصوت. ترسل البسمة جهارًا إلى أطفال الذين خطفت آباءهم، تبعث الحنان إلى ما وراء الأسوار في أغاني الحب الذي لا ينقطع. تعتصر قلبك

حزنًا مع الحزانى، وتزغرد فرحًا مع السعداء، لا تشمت في الذين سقطوا بل تصلي من أجل الذين لم يسقطوا بعد، لا تجهز على الضحايا بل تأخذ بأيدي الذين لم يغرقوا بعد وتساهم في انتشالهم إلى بر الأمان.

كنت الصديق، في زمنٍ اغتيلت فيه الصداقة وشُيعت إلى مثواها الأخير. لست من أصحاب المجاملات اللزجة والنفاق الرخيص. بل كنت الصديق في زمن حذفت فيه هذه الكلمة من قاموس حياتنا، ابتذلوها حتى لم تعد تعني شيئًا، أعدموها مضغًا. أنت الصديق، لأنك باعث الكلمة ومعناها ومجدد حياتها. وهل ينسى مجاهد عبد المنعم وكمال عمار وكامل أيوب وفتحي سعيد ومهران السيد وجيلي عبد الرحمن وتاج السر الحسن وعبد الوهاب البياتي وكاظم جواد ومحمد الفيتوري وبدر نشأت وعبد المنعم عواد يوسف وكمال نشأت ذلك «العمر» العذب الحنون المزدحم المنى المغمض العيون على أسرار الجمال؟ هل ينسى أحدهم أنك أنت دون غيرك كنت «الصديق»؟

لعل واحدًا منهم لم يسِر في جنازتك. لعل واحدًا منهم لم يرك منذ اثني عشر عامًا. لعل واحدًا منهم لم يهتف لك بالتليفون. لعل واحدًا منهم لم يربح وسامًا أو جائزة أو إمارة الشعر ومملكة النثر. لعلهم ليسوا نجوم المرحلة في السماء التي كانت أو السماء التي ستجيء. ولكنك في قلوبهم جميعًا كنت «الصديق» حين لا يجرؤ أحد على الانتساب للصداقة.

أيها الصديق فاروق منيب.

أنت الآن في العام الأول من السبعينيات، تنصت إلى الماضي وتستبصر المجهول، فتتوجع ... تراكمت السحب والغيوم ولم تمطر، فوضعت يمينك على بطنك ولم تصرخ.

أنت الآن في العام الأول من السبعينيات، تحملق في العمر الذي راح قبل أن يجيء، وتقول للفتى المختفي بين الضلوع وقد بلغ السنوات الأربع إن الدنيا ما زالت بخير. ويلد الفتى في الزمان الأسود والأنين حبلت به الانتكاسات الرخوة وولدته الهزيمة الصلبة. تمرد بعد عام، بعد عامين، بعد ثلاثة. هو الآن في نهاية الصفر بداية البدايات. وضعت يمينك على بطنك ولم تصرخ، لأن أكوام الضباب الملون لم تهطل غيثًا.

أنت الآن يا فاروق ترفع الرأس على الأيدي وتتمهل في قراءة الخط الأزرق وتترنم بأنشاص وتخطو فوق بساط الريح بأقدام ثقيلة أعياها الهوى ... الزوجة الحبيبة والأطفال الملائكة والصحاب، رفاق المقاهي والأزقة والمسافات؟ أنت الآن تحلق فوق النيل والأهرام وأين

أنشاص والحكايات الطويلة. ويحتجزك الأمل طيلة زمن اليأس. أكانت صدفة أن تغيب الاثني عشر عامًا الأخيرة بعيدًا عن مصر؟ أي رمز مروع أن تغيب مع احتجاب مصر؟ وأية أسطورة دامية تكوي القلب عندما تحتجب أنت وقد انتهت أيام الأمل. الأمل في شفاء مصر ربما، في شفاء جيلنا ربما، في شفائك بالتأكيد؟ وأية معانٍ وحشية رابضة ما تزال في جسدك الذي يتوسد تراب لندن. أنت الفلاح القادم من أنشاص، تنام تحت التايمز أم أنك كالمسلة المصرية الواقفة هناك شاهدًا لا يخطئ على ضراوة الأزمنة الداعرة.

مسلتنا هاجرت بالتاريخ القديم.

وجسدك هاجر بتاريخ جيلنا.

فهل تعود المسلة يا فاروق، أم أنها ستتحول إلى مشنقة لتاريخنا؟

الجواب يحمله جسدك إذا استقر في تراب لندن أو إذا انتقل إلى تراب أنشاص.

وفي الحالين، فإنك أحد براهين جيلنا على أن صاحب الجلالة الموت قد اكتسب الجنسية العربية عن جدارة، وأنه الحاكم الديمقراطي الذي لا يخطف أحدًا على الهوية، بعد أن اختطف الزمن، وأمسينا نحن الذين نحيا في زمنه الخاص.

٢

أبو الفضل ينام في بلودان

يا أبا الفضل.

كعادتي كلما زرت دمشق، سعيت إليك. وللمرة الأولى فاجأتني بأنك لم ترد. لم تكن هناك.

وكما أن أحمد الحلواني هو الذي قادني إليك في زمن الوجيعة، كان هو نفسه الذي أبلغني برحيلك عن الزمن الوغد.

في الزمن الأول كنا ننزف دمنا داخلنا، لا تمزق جراحنا سطح الجلد فيبقى الدم المنزوف من القلب في الحلق كالدموع المتجمدة في المآقي لا تطفر ولا تذوب.

في الزمن الراهن، لم يعد هناك الدم ولا الدموع، لكثرة ما أصبح. الدم أنهرًا والدمع محيطات، وبعد أن أضحى الموت مِلك الزمان والمكان.

ومن ينسى الفضل يا أبا الفضل سوى هؤلاء الذين ولدوا موتى فلم يعرفوك مؤسسًا ورائدًا وأستاذًا ومناضلًا، رغم أنهم من طلاب علمك ومن رحم كفاحك ومن عصارة روحك. لعلهم يعرفونك، ولكنهم لا يعرفون أنفسهم.

في السياسة والثقافة عشت راهبًا في محراب العروبة والتقدم والثورة، متواضعًا عزوفًا عن جَني الثمار، ولم تنضم يومًا إلى جمعية المنتفعين بالنصر وإن ثابرت دومًا على الانتساب لبيت الهزيمة. تلتمس العذر للجميع وتقسو مع نفسك، تعطي كل ما لديك وأكثر لدرجة المرض، ولا تأخذ من أحدٍ حتى الحد الأدنى من الحق.

من «علم الأدب السوفيتي» المترجَم، إلى «إن الأدب كان مسئولًا» المؤلَّف، مرورًا بعشرات المترجمات والمؤلفات المنشورة وغير المنشورة الموقَّعة باسمك والموقعة بأسماء مستعارة وغير الموقعة إطلاقًا، كنت دائمًا وستظل يا جلال فاروق الشريف مثلًا أعلى ورمزًا مضيئًا لجيل ينقرض.

في كل موقع داخل المؤسسة أو خارجها، كنت الأمين على أفكارك ومبادئك. لذلك لم يستقر بك المقام في مكان واحد فترة طويلة. تنقلت دائمًا لأنك لم تتغير، بل الآخرون هم الذين كانوا يتغيرون فيغيرون موقعك.

أنت أنت لم تتغير وإن تغيرت الأزمنة والرموز، تغيرت مواقعك فلم تتغير مواقفك. وكانت مشكلتك هي هذه، لأنك دخلت السياسة من باب المبادئ لا من غرفة الجلوس على المقاعد. أنت من أبناء الجيل العظيم الذي كان يحقق ذاته بالكفاح ويحقق وجوده بالنضال ولا يرى في الأفق نهاية للكفاح أو النضال.

لم تكن يا أبا الفضل «سياسيًّا» بالمعنى الدارج في الزمن الوغد، وإنما كنت المثقف الفنان الموهوب الذي ينشد متعته الروحية كلها في المعرفة وتوصيلها وفي خلق النموذج البشري المرادف لهذه المعرفة.

لم يكرموك في حياتك؟ نعم. وقد يكرمونك بعد موتك؟ نعم. ولكنك أبدًا لم تسعَ ولن ترضى بتكريم الحفلات والأوسمة والجوائز والتماثيل وإطلاق الاسم على شارع.

التكريم، دائمًا كنت تقول، للأفكار والمعاني والدلالات الكامنة في صدر الشعب وتجاويف الأرض، بذيوعها وانتشارها وصلابتها وتجلياتها في الحياة، يفوز أصحاب العقول النادرة بأعظم درجات التكريم.

كنت تقول لي: حتى أسماؤنا لا قيمة لها، وهْم الخلود زائف، وهم الشهرة أكثر زيفًا. الخلود الوحيد الممكن للشعب والأمة والإنسانية، الخلود للأرض والقيم والبشر. أما الأفراد، مهما بلغوا من عبقرية، فإنهم يحققون ذواتهم أثناء حياتهم إذا انسجمت أعمالهم مع مسيرة شعوبهم وإذا وظفوا مواهبهم لخدمة الإنسانية. وإذا كانوا بعد موتهم حافزًا لغيرهم على مواصلة النضال. أما هم أنفسهم فلا ينبغي أن «يتميزوا» بشيء في حياتهم مقابل مواهب ليس لهم الفضل فيها أو مقابل كونهم أخذوا موقفًا صحيحًا.

وإذا كان المرء لا يتميز بشيء في حياته، فهل يجوز له هذا التميز بعد الموت؟

يا أبا الفضل.

يا جلال فاروق الشريف.

لا نريدك متميزًا بعد الموت، نريد فقط ألا تكون متميزًا أيضًا بصورة عكسية. نريدك كما أردت لنفسك وكما أرادت لك مواهبك وسيرتك، حافزًا للآخرين على مواصلة النضال ضد الموت.

إنه صاحب الجلالة الذي لا يخطف على الهوية، اكتسب الجنسية وغاص في دمنا، إنه الزمن السرطان، الحاكم الديمقراطي الوحيد، يساوي بين جميع الذين بلغوا الخامسة عشرة من العمر، وإن بدوا في الرابعة والخمسين كفاروق منيب أو في الثامنة والخمسين كجلال فاروق الشريف.

٣

عندما ينام المسحراتي

نام أشهر «مسحراتي» في مصر والوطن العربي ... نام فؤاد حداد.

ومن المفارقات التي تستدعي التأمل، أن أكبر شاعرَين في تاريخ العامية المصرية ينحدران من عائلات غير مصرية، وهما فؤاد حداد وبيرم التونسي.

وقد فوجئت ذات مرة في لبنان حين قال لي المطران غريغوار حداد: لنا قريب في مصر من عائلتنا هو الشاعر فؤاد حداد.

فؤاد إذن من أصل لبناني قديم، ولكنه كبيرم التونسي، عثر على اكتشاف العمر في العامية المصرية. وإذا كان بيرم هو الرائد العظيم، فإن فؤاد حداد هو العبقري الذي صاغ من لغة الشعب عناقيد من اللؤلؤ تزين روح بلادنا. فؤاد كبيرم، انغمس في طين هذه الأرض وتنفس رحيق أنسامها وامتدت جذوره إلى أغوار تراثها.

ولكن فؤاد جيل آخر، بعد بيرم.

كان التونسي أحد أصوات ثورة ١٩١٩م في مصر، وبقية الثورات المعاصرة لها في الوطن العربي.

أما فؤاد حداد، فهو ابن الأربعينيات المشحونة ببارود الحرب العالمية الثانية والحرب العربية الصهيونية الأولى والحروب الأهلية غير المعلنة من المحيط إلى الخليج.

ولم يتردد ابن الأستاذ الجامعي الذي يتعلم في المدرسة الفرنسية في اختيار موقعه منذ بداية البدايات. اختار أن يكون شاعر الشعب. لا أقول إنه أصبح «شاعرًا» و«مناضلًا» فهو لم يكن شخصيتين، وإنما قد ولد — وعيًا وموهبة وقدرة — شاعرًا للشعب.

وبهذا الاختيار أضحى السجن بيته الأول، وأمسى الشعر هو حريته الأولى، أو أن المعتقل كان عنوانه شبه الدائم، والقصيدة بطاقته الشخصية.

انغرست أيامه وأشعاره في روح ودم وتراب هذا الوطن الجريح في كل العهود، من الاستعمار إلى السلطة الوطنية. ودفع الثمن غاليًا من زهرة أيام عمره، ولكنه لم يتصور في أي يوم أنه يدفع ثمنًا لشيء، وإنما كان على يقين من أنه يعيش حياته، بصدق وشهوة ظل يعيشها، صدق المعاناة وشهوة الأمل في التغيير.

والذين يتصورون أن فؤاد حداد قد أنقلب في سنواته الأخيرة إلى الصوفية يخطئون، لأنه في الحقيقة كان صوفيًّا طول الوقت. صوفيًّا في شعره وفي سلوكه. ولكن صوفيته لها تجليات مختلفة. وهذه التجليات لا تغير من المضمون الأساسي لرؤاه، ولكنها تصوغ بدقة أساليب تفاعله مع الحياة.

وفي السجون كما في خارجها، كان فؤاد حداد نموذجًا للصلابة الداخلية العميقة، صلابة الروح. لم تكن صلابة من أجل البطولة، ولم تكن حتى في مقاومة أوجاع الجسد، وإنما كانت صلابة الروح، صلابة «الشعر».

كان يردد دائمًا أن أوجاع الجسد زائلة، حتى الموت نفسه هو الشفاء الناجز من هذه الأوجاع. وكان يقول داخل المعتقل إن الذين يعذبونه هم أنفسهم أعداء جمال عبد الناصر. كان من الفريق الذي يؤيد الرئيس، وفي التعذيب لم يكن ثمة فرق بين من يؤيد ومن يعارض. وكانت القوة — يقول — هي ألَّا نفقد الاتجاه فلا نعود نميز تحت وطأة السياط بين الصديق والعدو.

ولم يكن «سياسيًّا» بالتعريف الاصطلاحي لهذا التعبير، ولكنه تحمل مع السياسيين كل أهوال العمل السياسي في مصر. وكان، وما يزال، من أكبر شعراء العربية على مدى تاريخها، ولكنه لم يحصل على أي مغنم من مغانم الشعر في زماننا.

بل لعله حصل على ما لم يحصل عليه أحد، هو محبة الملايين ممن لا يعرفون «نجوم» الشعر في عصرنا، فقد استطاع فؤاد حداد وحده أن يخترق حاجز الموت الإعلامي ويصل إلى آذان وقلوب الملايين من بساط الناس.

وهذه الجائزة تتهالك في ظلها الأوسمة والنياشين ونقد النقاد والجوائز التقديرية والتشجيعية والمآدب الرسمية والرحلات والندوات.

ولم يكتب فؤاد حداد بيتًا واحدًا من الشعر عن أي حاكم عربي، باستثناء جمال عبد الناصر، وبعد وفاته.

وسوف يتوقف الجميع بعد رحيله المبكر — من وجع القلب — أمام ظاهرتين في تكوينه العبقري. الأولى، هي تلك الثقافة الإنسانية الواسعة التي نهلها بشغف وعمق في مصادرها الأصلية، وخاصة في اللغة الفرنسية … والثانية هي تلك الحافظة التراثية الغنية غنًى لا نظير له بين معاصريه.

وحتى لا ننسى؛ فقد كان فؤاد حداد يكتب بالعامية، فتأملوا ماذا فعلت ثقافته الإنسانية وتراثه الغني بهذه العامية. إنها الموهبة الفذة التي تصل إلى حدود العبقرية، ولكنها عبقرية الإبداع الفني والإنساني معًا ودون تجزئة.

فقد كان فؤاد حداد من النادرين الذين عانوا أهوال الدنيا إلا هولًا واحدًا، هو الازدواجية … كان شخصًا واحدًا، شاعرًا في الإنسان وإنسانًا في الشعر.

٢٣ / ١١ / ١٩٨٥م

٤

العودة إلى الجذور

غافلنا ليلة رأس السنة وغاب.

كأنه على موعد قديم، وفي مهرجان ليلة العيد قرر أن يذهب إلى الموعد.

يدري أن الدنيا كلها ستحتفل برحيل العام ورحيله، ويدري أكثر أننا «سننهمك» في الاحتفال حتى ننسى أنه بيننا لثوانٍ معدودة، بعدها سيغيب.

حامد عبد الله يطارد الغياب منذ «حضر».

عندما ترك ابن الفلاح قريته وذهب إلى المدينة كان «رحيله» الأول ضد الغياب … لم يرَ الريف أشجارًا باسقة وقمرًا في ليالي الحصاد، فوضع قلبه على كفه ورحل إلى المدينة.

دخل كلية الفنون التطبيقية باحثًا عن الحضور، وما لبث أن رحل عنها «رحيله» الثاني؛ إذ اكتشف الغياب من جديد في القواعد والعادات والأعراف، ولم يجد المأوى ولا الملاذ، لم يجد الرؤيا أو الخلاص.

خرج إلى الشارع مرتحلًا في أعماق الحارة والزقاق والإنسان. عانق الحضور للمرة الأولى في أحضان الشعب وحركة الثورة، وفتح بيته مدرسة للفن والفنانين الأحرار.

كان «الشباب» في ذلك الوقت: رمسيس يونان وتحية حليم وإنجي أفلاطون ومنير كنعان، يحفرون الأرض والإنسان بحثًا عن الينبوع. وكان هو يغرف من سخاء الينبوع وعطائه اللامحدود. وربما تساءل الكثيرون حينذاك، لماذا يجنح زملاؤه وتلاميذه إلى السوريالية أو التكعيبية، بينما ترتاح فرشاته في أحضان التصوير الواقعي للأجواء الشعبية.

حامد عبد الله جندي في كتيبة الحرية؛ لذلك فبيته — مدرسته؟ — يتسع للثوار جميعًا سواء كانوا على ضفاف التجريد أو على شاطئ الواقعية الرحب.

إنه يمزج في حياته وفنه معًا بين المنظور والرؤيا، وبين الممكن والمستحيل، وبين الواقع والحلم. وعندما ارتبكت الخيوط كلها وتشابكت لدرجة التعقيد في منتصف الخمسينيات، كان الرجل يستعد «لرحيله» الثالث بمواجهة الغياب الفاجع لرؤيا الفرح.

كان الرحيل، هذه المرة، إلى الغرب بحثًا عن حضور اليائس. لذلك كان ما يشبه التجريد وما يشبه العتمة في لوحة الفنان الذي عاش عمره عاشقًا للضوء.

ولم يكن الغرب، كما تعود المصريون — والعرب عمومًا — هو باريس أو لندن أو حتى ... روما، عاصمة الجمال المعتق في خمر التاريخ. كلا، وإنما ارتحل حامد عبد الله إلى كوبنهاجن عاصمة الدنمارك.

كان ذلك عام ١٩٥٦م.

وفيها عاش عشر سنوات، تزوج خلالها وأنجب، وكأنه على وشك «الاستقرار». والحقيقة أنه كان على وشك «الرحيل» الرابع.

في أحد معارضه تطاول البعض على قضية الشعب الفلسطيني، فما كان من حامد عبد الله إلا أن رد على هذا «البعض» بما يستفز السلطة الدنماركية. والتقت هواجسه العميقة دفعة واحدة. رغبته الغامضة في رحيل ما، وقرار الدنمارك بترحيله إلى جهة ما.

واختار باريس.

كانت كوبنهاجن قد تحولت إلى غياب، وفي باريس كان الحضور مباغتًا ... تفتحت الغابة الأوروبية الرمادية عن ألوان جديدة وعن رؤيا جديدة، للحرف العربي. لم يكن رسم الحرف العربي اختراعًا بكرًا. ولكن حامد عبد الله وحده هو الذي جعل «الكلمة» صاحبة السيادة التشكيلية على اللوحة، فلم تعد عنصرًا بين عناصرها، وإنما هي العنصر الرئيسي والحاسم.

ومن ناحية أخرى لم يعد الحرف تجريدًا لونيًّا أو من إيقاع الخطوط، وإنما أدخل التشخيص في قلب الحرف الذي لم يعد يعني فقط جزءًا من اللفظ، بل أمسى «صورة مضافة» تتكامل مع بقية الأحرف-الصور في تكوين كلمة تشكيلية هي لوحة تصويرية في الآن نفسه.

وقد اتاحت له هذه الرؤيا أن يواصل نضاله القديم من أجل الحرية، فشارك فنه مشاركة مؤثرة في العمل السياسي المضاد لمناخ الهزيمة العربية طيلة السبعينيات.

وعاش في باريس عشرين عامًا كأي فلاح مصري، أخذ بيتًا في ضاحية، وكما رفض الجنسية الدنماركية لأبنائه فقد رفض لهم الجنسية الفرنسية أيضًا … وبالرغم من تقدمه في السن، كان أكثرنا سؤالًا عن الجميع.

وحققت أعماله نجاحًا كبيرًا على كافة المستويات في مختلف العواصم التي عرضت فيها.

وذات يوم وصلته دعوة لعرض بعض هذه الأعمال في مصر. ولم يصدق. كان الزمن قد باعد بينه وبين وطنه أكثر من ربع قرن. ولكنه ذهب إلى مصر، وعرض أعماله، وعاد سعيدًا كطفل. وقرر العودة النهائية، أو الرحيل الأخير نحو الحضور، بعد أن كادت باريس تتحول إلى الغروب الكامل.

وفي ليلة رأس السنة الجديدة — أي بعد ثلاثين عامًا — على رحيله إلى الغرب فاجأنا وقد نفَّذ وعد العودة الأخيرة إلى مصر. وكان رحيله الأخير إلى الحضور النهائي في تاريخ الفن المصري والوجدان المصري والروح العربية كلها.

إنه حضور ما بعد الغياب.

فهل تلتفت وزارة الثقافة المصرية إلى الكنوز التي تركها حامد عبد الله قبل أن تتبدد في باريس وبقية عواصم العالم؟ هل نكون أوفياء لبلادنا كما كان حامد عبد الله، فنحرص على عودة تراثه إلى مصر، كما عادت رفاته إلى ترابها؟

١٧ / ١ / ١٩٨٦م

٥

الرحيل الأول … والرحيل الأخير

باستثناء المقال الجميل الذي كتبه عنه رجاء النقاش عام ١٩٥٩م تحت عنوان «القصاص الشاعر» لم أكن قرأت حول أدبه شيئًا قبل ذلك التاريخ. ولا أعتقد أن أحدًا اهتم به

بعدئذٍ اهتمامًا يرقى إلى المستوى الذي حققه في إبداعه القصصي أو في اجتذاب القراء لهذا الإبداع.

ومحمود البدوي لا ينفرد بهذا «التجاهل» المثير، فهو يعبر عن ظاهرة عامة في النقد العربي الحديث ... وهي الظاهرة التي تشمل الكاتب الراحل منذ وقت قريب سعد مكاوي، فبعد رحيله بدأ البعض يتذكر أنه كان بيننا. وهذا ما يحدث الآن لمحمود البدوي؛ فقد تذكر البعض فجأة أنه كاتب كبير الموهبة متميز، ولكن بعد أن رحل. والغريب أن أول مجموعة قصصية صدرت له كان عنوانها «الرحيل» منذ نصف قرن؛ فقد نشرها عام ١٩٣٥م.

والأغرب أنني كنت قبل شهر أستمع لصديقي الكاتب أبو المعاطي أبو النجا في الكويت، وهو يحكي لي اكتشافه لمحمود البدوي ويقول إنه يشعر بالألم لأنه لم يتعرف على إنتاج الرجل في وقتٍ مبكر.

بعدها بأسابيع قليلة، رحل عنا صاحب «الرحيل».

ولا بد أن شيئًا ما خطأ في النقد أو في الإعلام الثقافي أو في محمود البدوي نفسه، حتى إنه يعيش بيننا خمسين عامًا كائنا موهوبًا لا غش في موهبته، وكاتبًا معطاءً لا شك في قيمة عطائه، ولكن دون أن يحفر لنفسه مكانًا بارزًا في اللوحة الثقافية العامة للعصر الذي عاش فيه.

ولنناقش أولًا ما إذا كان الرجل صاحب موهبة كبيرة، والمدى الذي وصلت إليه هذه الموهبة بصاحبها في الواقع الأدبي.

عندما ظهر البدوي في الثلاثينيات، كانت القصة العربية القصيرة في مصر وغيرها تعاني من آثار الولادة الحديثة، بساطة التعبير وسذاجة المضمون ورومانسية الرؤى والميلودراما وكانت هناك الاستثناءات التي حاولت أن تشق طريقًا صعبًا، ربما كان خاليًا من القراء والجوائز والأضواء الصحفية، وربما كان مليئًا بالجهد والغنى في اكتشاف المجهول، ولكنه الطريق الذي شقه في مصر عيسى وشحاتة عبيد وأحمد خيري سعيد ومحمود البدوي ويحيى حقي وطاهر لاشين والمازني. كانت الساحة وقتئذ احتكارًا لمحمود تيمور من ناحية (صدرت له ٢٤ مجموعة قصصية بين عامَي ١٩٣٥ و١٩٦٣م) ومحمود كامل من ناحية أخرى (٢٠ مجموعة قصصية بين عامَي ١٩٣٢، ١٩٦٢م). وهما التياران اللذان استحوذا على اهتمام القراء في عصرهما، وهما أيضًا التياران اللذان أثمرا فيما بعد أشهر الأسماء: إحسان عبد القدوس، يوسف السباعي عبد الحليم عبد الله، أمين يوسف

غراب وجاذبية صدقي. أما عيسى عبيد فلم تصدر له سوى مجموعتين في ١٩٢١ و١٩٢٢م على التوالي، وشقيقه شحاتة عبيد صدرت له مجموعة واحدة عام ١٩٢٢م أيضًا، ومحمود طاهر لاشين أصدر ثلاث مجموعات بين عامي ١٩٢٦ و١٩٤٠م أما محمود البدوي فقد نشرت له ١٤ مجموعة بين عامي ١٩٣٥ و١٩٦٣م. وهؤلاء هم الآباء الشرعيون للمدرسة «الحديثة» في القصة المصرية القصيرة، ومن أشهر أبنائها شكري عياد وفتحي غانم وأبو المعاطي أبو النجا وسليمان فياض ويوسف إدريس على اختلاف اتجاهاتهم وتباين مواهبهم وتجاربهم وثقافاتهم.

وهي مدرسة لم تجذب القراء في البداية، لأن الميلودراما التيمورية ورومانسية محمود كامل كانت الأقدر على التجاوب مع المناخ الاجتماعي غداة انكسار ثورة ١٩١٩م وعشية الحرب العالمية الثانية. وكان من الصعب في ذلك الوقت أن يلمع كاتب «حديث» يترجم تشيخوف ويكتب عن المصير الإنساني ومأساة الوجود، كمحمود البدوي، في لغة شعرية مكثفة، ونحت عميق لشخصيات من لحم ودم وأحداث بسيطة ومواقف دون افتعال. هذا الكاتب لا يلمع في ذاك المناخ، وإنما لا بد له من الانتظار حتى عام ١٩٤٨م حين تصدر له مجموعة «العربة الأخيرة»، وإذا بالأنظار تلتفت إليه. أية انظار؟ إنهم القراء الذين راحوا يلتهمون «الذئاب الجائعة» و«الأعرج في الميناء» و«عذارى الليل» وبقية أعمال محمود البدوي القديمة والجديدة. وانتبهت دُور النشر فلم يعد أسير الثلاثة آلاف نسخة، وإنما عرفت مؤلفاته الطبعات الشعبية الأنيقة في «الكتاب الذهبي» الذي يصدره شهريًّا نادي القصة في ١٥ ألف نسخة (كان ذلك منذ ثلاثين عامًا) و«الكتاب الفضي، الذي تصدره دار روز اليوسف، شهريًّا كذلك، وراجت أعمال البدوي بين القراء ودور النشر رواجًا عظيمًا. ولكن ظل بعيدًا عن أضواء الشهرة الاجتماعية والإعلامية والنقدية. لماذا؟

في محاولة الجواب، يجب أن نلاحظ أولًا مفارقات التاريخ، فالكاتب الاستثنائي ظهر في غير زمانه، ظهر في زمن تيمور ومحمود كامل. وعندما انطفأت أنوار المجد التيموري والرومانسي، وأقبل زمن الواقعية الاشتراكية كانت هناك أجيال جديدة ورثت محمد البدوي دون أن تدري، ورثته وهو بعدُ حي ... ولكن الجديد كان قد استوعب القديم وتجاوزه. وهكذا خسر البدوي مرتين، الأولى حين ظهر في غير زمانه، والثانية حين انتصر في زمن تلامذته ونلاحظ، ثانيًا، أن أخصب عطاء لمحمود البدوي كان في الفترة الواقعة بين عامي ١٩٤٨ و١٩٥٨م وهي فترة مشحونة بالأحداث الجسام. ولكن البدوي آثر الاعتكاف المطلق

والانزواء واللاانتماء. وهي صفات شخصية قبل أن تكون موقفًا سياسيًّا. كان محمود البدوي موظفًا صغيرًا في إحدى الوزارات. ولم يشأ أن يغير موقعه في أي وقت، وكان يستطيع. لقد انتقل نجيب محفوظ من سكرتارية وزير الأوقاف إلى وزارة الثقافة، وانتقل يحيى حقي من الدبلوماسية إلى مصلحة الفنون. وأي وزير ثقافة كان سيسره أن يرحب بمحمود البدوي في وزارته. ولكن البدوي لم يفكر في هذا الأمر مطلقًا. ولم يكن يرتاد الندوات أو الصحف، ولا يزور الأصدقاء. وكان يذهب إلى السينما ليشاهد فيلمًا أو اثنين يوميًّا. وكان كثير السفر إلى أبعد بلاد العالم، وخاصة الشرق الأقصى.

تلك كانت شخصيته، وقد عرفته عن قرب، على درجة كبيرة من الانطواء، حتى إن أحدًا لم يكن يعرف شيئًا عن حياته الخاصة.

ومثل هذا النموذج أبعد ما يكون عن الارتباط السياسي أو التنظيمي بحزب أو سلطة. ولذلك مرت السنوات العشر المجيدة في عطائه والمشحونة بالأحداث الجسام دون أن يحفر لنفسه حضورًا فاعلًا يليق بقامته الأدبية. لقد اختار البرج العاجي على النقيض من طريقة توفيق الحكيم الذي غرق حتى العنق في الكتابة والمواقف السياسية والإعلامية، بحيث بقي حاضرًا و«فاعلًا» أكثر من ستين عامًا متصلة، أيًّا كان الموقف من حضوره وفعاليته. كان الحكيم يدعو إلى البرج العاجي، وهو أبعد ما يكون عن هذا البرج إلا بمعنى انتهائه الطبقي والفكري، ولكن الحكيم لم يعتزل السياسة ولا الناس. أما البدوي فقد اعتصم فعلًا بالبرج العاجي بمعنى التوحد مع الكتابة، بعيدًا عن رهانات السياسة ومغامرات الواقع اليومي، بينما كان انتماؤه الاجتماعي والفكري إلى جانب المقهورين. وقد أدى اعتزاله المستمر إلى انكسار مستمر في الخط البياني لإنتاجه الأدبي خلال ربع القرن الأخير، بحيث إنه عند الرحيل كان أقل إبداعًا مما كتبه في مجموعته البكر «الرحيل». وهكذا سبح البدوي ضد التيار مرتين. الأولى في غمرة البداية، والثانية قرب النهاية.

ولكن محمود البدوي سيبقى في الحالين سؤالًا كبيرًا بمواجهة النقد الأدبي والحركة الثقافية عامة.

وإذا تغاضينا عن النقد في الثلاثينيات، فماذا نقول عن الأربعينيات والخمسينيات، عندما كان البدوي مزدهرًا؟

نقول إن «النقد» الإعلامي لم يهتم بأمثال البدوي لأنه لم يكن نجمًا في المجتمع ولا في السلطة، ونقول إن النقد الذي غلبت عليه الرؤية الأيديولوجية، لم يكن بعضه يحترم

الجمهور الواسع الذي يقرأ لأديبٍ ما يختلف أيديولوجيًّا. ولم يكن بعضه الآخر قادرًا على اكتشاف أدبية الأدب.

وبين إعلام النجوم وأيديولوجية النخبة ضاعت أسماء غالية من ذاكرة النقد الجاد، ولكنها لن تغيب من ذاكرة الأدب، وثقافة الأمة.

١٤ / ٣ / ١٩٨٦م

٦

والله زمان ... يا صلاح جاهين

عندما نتذكر «والله زمان يا سلاحي» ربما تتجسد في خيالنا أم كلثوم، وعندما نتذكر «احنا الشعب» و«بالأحضان» و«يا أهلًا بالمعارك» و«المسئولية» و«بستان الاشتراكية» و«صورة ... صورة» ربما يتجسد في خيالنا عبد الحليم حافظ، وعندما نتذكر «الليلة الكبيرة» قد يتجسد في خيالنا سيد مكاوي. ولكن المؤكد أن «كلمات» صلاح جاهين هي التي احتلت وجداننا وذاكرتنا لأمد يطول ... حتى إذا تلاشت ذات يوم أصوات أم كلثوم وعبد الحليم وسيد مكاوي. ذلك أن مبدع الكلمات هو صاحب المبادرة الخلاقة والارتباط الحميم بالأرض والإنسان والأحداث بينهما. يبقى لصاحب الصوت الجميل فضله في التجاوب مع القصيدة والترويج لها، ولكن الشاعر هو العبقري.

وصلاح جاهين عدة عبقريات في رجل، لا بالمعنى الشائع عن كونه «فنانًا شاملًا» وإنما لأن عبقريته الأولى كانت الإنصات العميق لصوت الشعب. وهو الصوت الذي تجلى رسمًا وشعرًا وتمثيلًا وفي غير ذلك من الفنون. ولذلك كان أحد ألمع وجوه اليسار المصري في الخمسينيات والستينيات، وفي الوقت نفسه أحاطه المصريون جميعًا، على اختلاف اتجاهاتهم، بالحب ... لأن رهافة إحساسه كانت تصل بينه وبين الملايين من الناس، بمشكلاتهم البسيطة والمعقدة والأكثر تجانسًا مع مشكلات الوطن.

والعبقرية الثانية لصلاح جاهين أنه أدرك في سنٍّ مبكرة أن الفنان الأكبر هو الشعب، وأن إبداعات الفرد هي قطرة في بحر الإبداع الجماعي للشعب. ولذلك كان اختياره الحاسم لشعر العامية، بعد تجارب عديدة مع الشعر الفصيح، كما كان اختياره الحاسم للكاريكاتير، بعد تجارب عديدة من التصوير الزيتي، هو اختيار لتراث الشعب المصري وإلهاماته الأساسية. وليست صدفة أن يكون هذا العبقري تلميذًا في مدرسة حسن فؤاد

من ناحية، وفؤاد حداد من ناحية أخرى ... فالتلمذة هنا تعني «الاختيار» فقط، اختيار الطريق. وهو طريق الشعب الذي كانت تمثل إحدى محطاته أو إحدى علاماته دار روز اليوسف ومجلة «صباح الخير» ودار الفكر ومجلة «الغد» ودار النديم ومجلة «كتابات مصرية».

والعبقرية الثالثة لصلاح جاهين أن مصريته الخالصة لم تحجب في أي يوم عروبته الصافية، بلا شعارات غوغائية ودون كليشهات ديماجوجية. وكان يحلو له أن يعيد كل لفظة عامية إلى «أصلها» الفصيح من غير أن يهتم بثمرة هذا الاجتهاد. كان يقول ويفعل كل ما من شأنه «تثوير» وفي الأقل «تنوير» القلب العربي والعقل العربي ضد الاستعمار الأجنبي والصهيونية والاستغلال المحلي البشع.

والعبقرية الرابعة أن صلاح جاهين ظل دومًا ابن الجماعة، فهو يكتب الأغنية التي يلحنها غيره ويغنيها ثالث، وهو يكتب السيناريو لفيلم له مخرج وممثلون ومصور، وهو يشارك في أغاني المسرحية التي يصوغ عرضها العشرات، وهو يمثل في الفيلم السينمائي ويغني كفرد من أفراد الكورس، حتى الكاريكاتير، كان «يقول» النكتة والبهجوري يرسمها. كان «يجد» نفسه في الجماعة، سواء وهو تلميذ أو وهو «عبقري» صاحب مدرسة ... إننا لا نستطيع القول مثلًا إن صلاح جاهين كان حدًّا فاصلًا في الكاريكاتير أو في شعر العامية، ولكننا نستطيع القول إنه من غير صلاح جاهين كان «الحد الفاصل» يبدو مستحيلًا ... فالجماعة التي تحرك هو في القلب منها هي التي غيرت معنى الكاريكاتير في مصر، والجماعة التي تحرك هو كجزء من طليعتها هي التي جددت شعر العامية المصرية.

وهل كانت عبقريته الخامسة أنه — بالانتماء الاجتماعي — لم يكن من أبناء الطبقات الشعبية، ومع ذلك فقد انحاز لها، أم أن هذا الانتماء كان السبب الخفي المعقَّد لكثير جدًّا من الخيبات التي أصابته بالكآبة حتى الموت؟

في ظل الناصرية عاش صلاح جاهين أروع سنوات مجده وبعضًا آخر من أكثرها عذابًا. في حرب السويس — ١٩٥٦م — ازدهر جيله وأجزل العطاء. كانت مجلة «صباح الخير» منبره، وعلى صفحاتها أثبت وجماعته أن الكاريكاتير يستطيع أن يلعب دورًا مغايرًا للشتم والابتزاز. وراح يكتب «موال عشان القنال» و«كلمة سلام» و«زهرة في موسكو» و«القمر والطين» هذه الأشعار العامية حقًّا، وإن كان معجمها «الثقافي» قد ارتبط عضويًّا بالمخيلة الاجتماعية للبيئة التي عاش فيها. ولكن فجر العام الأخير من

الخمسينيات يشهد ابتلاع السجون لأقرب أصدقائه وأخلص زملائه. ويكبت الصدر دموع القلب الحزين أربع سنوات ونصف سنة.

وفي «الأهرام» يدخل في معارك مباشرة مع خصوم النور وحلفاء الهزيمة. وتأتي المظاهرات إلى باب المؤسسة، تهتف ضده وتطالب برأسه. ولكنه لا ينحني. كان القلب قد انحنى منكسرًا مع الهزيمة. ويقف صلاح جاهين إلى جانب «الشباب» في مواجهتها. كانت الناصرية قد أمست له منذ زمن بعيد خشبة الخلاص، ما دام أصدقاؤه خارج الأسوار.

ولكن الهزيمة كانت «الزلزال» في عمق الأعماق. وكان رحيل عبد الناصر إيذانًا بنهاية «الحلم». وكذلك كان توقيع صلاح جاهين على بيان الكتاب الذي صاغه توفيق الحكيم عام ١٩٧٢م أحد أسباب الفزع الذي أصاب الرئيس السادات وهو يتلو أسماء الموقعين على البيان المذكور في الاجتماع الذي ضم كبار المسئولين عن الصحافة آنذاك. كان البيان دعمًا مباشرًا لحركة الطلاب واحتجاجًا مباشرًا على ما آلت إليه الأمور. وربما كان هذا التوقيع هو آخر مبادرات الفعل الشعبي لصلاح جاهين، وبداية التناقضات المريرة التي كوَته بالأمراض المتتالية حتى النهاية.

وبالرغم من أنه لم يكن أحد «المفصولين» من أعمالهم بسبب هذا البيان (١٢٠ كاتبًا وصحفيًّا) إلا أن المدعي الاشتراكي حقق معه. وكانت حرب أكتوبر (تشرين الأول) إنقاذًا لموهبته، ولكن ما توالى بعدها من أحداث كان تبديدًا مروعًا لهذه الموهبة. ولذلك، فإنني أختلف كل الاختلاف مع الذين يتصورون «عبقريته» هي التعددية الفنية التي كان يمارسها، فالحق أنه ليس ممثلًا، وليس مغنيًا، وليس كاتبًا مسرحيًّا، وإنما هو في هذه الأعمال كلها كان «يهرب» من فنه الحقيقي وتناقضاته الأصيلة. لقد رأى بعينيه عالمه ينقلب رأسًا على عقب، رأى الحلم مهزومًا، فما كان منه إلا أن مضى متجولًا في شوارع الكابوس الجديد ... يكتب هذا السيناريو ويمثل ذاك الدور وينظم هذه الأغنية، لمجرد أن يكتب ويلعب ويرقص حتى ينسى.

ولأنه موهوب كبير الموهبة فقد لمع أكثر من أي وقت مضى وأكثر من أي نجم سطع في سماء الزمن الأخير. ولكنه لم يكن زمن صلاح جاهين.

زمنه كان التحرر الوطني والاجتماعي. لم تزدهر براعمه إلا في الحروب الوطنية والقومية، ولم يتألق إلا في المعارك ضد الاستغلال. وعندما لم يستطع اجتياز «الاختبار» الأول عند منحنى السبعينيات، كان عليه أن يهاجر من عالم «الاختيار» الأول في منحنى الخمسينيات، وقد فعل.

ولكن صلاح جاهين — العبقرية الوطنية المتعددة — لم يسكن في «عالمه» الجديد كوطن، بل كمنفى. كان الحاضر الغائب.

وقد شاء أن يحل التناقض بالغياب المطلق، ويدخل «الليلة الكبيرة». ولكنه في هذا الغياب يبقى ما هو أكثر حضورا: إبداعاته التي تضيء ليالينا السود بصوته الصارخ «احنا الشعب» و«والله زمان يا سلاحي».

٢ / ٥ / ١٩٨٦م

٧

الهزيمة في رجل

منذ عشرين عامًا لم أره.

آخر مرةٍ رأيته فيها كنا في زنزانة ضيقة من زنازين سجن طره، وبعدها انتقلنا إلى سجن القلعة، ثم عدنا إلى طره.

قلت له: ستكون لحظة تعيسة حين تخرج من هنا، لأننا لا ندري لماذا دخلنا ولا ندري لماذا يمكن أن نخرج؟

ونظر فوزي جرجس في اتجاه آخر، وهو ما زال يكلمني: ومع ذلك، فما أحوجنا إلى هذه اللحظة التعيسة. لا معنى لوجودنا هنا، وقد لا يكون ثمة معنى لوجودنا خارج السجن وعندما يتوازى اللامعنى هنا وهناك، لا أتردد في اختيار «الخروج» من هنا.

وبعد سبعين يومًا على وجه التقريب، أقبل أحد الضباط ينادي على خمسة عشر اسمًا، كان من بينها فوزي جرجس، وقال لنا: أحضروا معكم كل ما يخصكم. وفهمنا أنه «الإفراج».

سألت فوزي: قبل أن نخطو الخطوة الأولى إلى الشارع ماذا ستفعل؟ أجابني: سأفتح محل «مواسير». ولم يمنحني فرصة الدهشة. كان قد غاب في الظلال.

ولم أره منذ عشرين عامًا.

بالأمس، قال لي محمود العالم: لقد مات.

قبل أن ألقاه في سجن «طره» بحوالي العام كنت قد رأيته في أحد شوارع القاهرة. قال لي إنه يكتب للإذاعة بعض المواد الدرامية. كان ذلك أيضًا جديدًا عليَّ تمامًا.

كنت قد قرأت له في النصف الأول من الخمسينيات كتابه الوحيد «دراسات في تاريخ مصر السياسي منذ العصر المملوكي» وأعجبت به. أعجبني أسلوبه الروائي في عرض التاريخ وفي اختياره الذكي لقضاياه، وتأويلاته الجذابة لتطور مصر.

كنت من جيل يعيد قراءة تاريخ بلاده في صفحات يكتبها شهدي عطية الشافعي وإبراهيم عامر وفوزي جرجس.

كانت الأبحاث الأكاديمية، والمدرسية السابقة قد وصلت بنا إلى طريق مسدود: فقد كان «التاريخ» في هذه الأعمال هو ميلاد وحياة وموت الفراعنة والأباطرة والسلاطين والملوك، أو هو بطولات الرجال والأحزاب. وأقبلت في الخمسينيات موجة من الكتابات غير الأكاديمية، ولكنها الأعمق تأثيرًا في حياتنا وعقولنا. تلك هي مؤلفات شهدي عطية وإبراهيم عامر وفوزي جرجس. كانت كتاباتهم تجسد مصر في أحلامها وإحباطاتها، في مصانعها ومزارعها وأرباحها وخسائرها، وفي غلائها واحتلالها ومظاهراتها وجامعاتها وإضراباتها، في أمراضها ومقاومتها، وفي مسارحها وموسيقاها ورقصها وتمثيلها وغنائها.

تحولت مصر في أعمالهم إلى كائن حي ينبض بالحب والكراهية، ويتنفس ويزهو ويغضب ويحزن. وأصبح «التاريخ» أشبه ما يكون بالعمل الفني.

فوزي جرجس، كإبراهيم عامر صاحب «ثورة مصر قومية» و«الأرض والفلاح» لم يحمل «الدبلومات» ولا الشهادات. ولكنه كان يحمل عشقًا كبيرًا لمصر والحياة والدنيا كلها. ولم تكن ثمة حواجز تحول دونه والشعور بالظلم، بل كان واحدًا من المظلومين الكادحين الواعين بمغزى الظلم ومعنى الكدح.

وقاده وعيه في الخط المستقيم إلى «العمل» ضد الطغاة والمستبدين وكل أصناف الرجعية الاجتماعية والسياسية والثقافية. وكان من الطبيعي أن يدخل السجون في كل العهود، لأن الثقافة والوعي لم يصعدا به من طبقة إلى أخرى، بل من معتقل إلى آخر.

وبالرغم من أنه «كمثقف» كان أهم من غالبية حاملي الشهادات، إلا أنه ظل محصنًا من الدبلوم الذي يرتفع بالآخرين إلى مرتبة اجتماعية جديدة. كما أنه لم يستخدم الثقافة في محاولة الوصول إلى الحاكم والتمسح به والتوظف في بلاطه. ولو أراد لاستطاع أن يكون قناعًا لامعًا وبوقًا جميلًا لصوت ... سيده.

ولكن فوزي جرجس المثقف الموهوب وصاحب القلم، لم يسخر موهبته أو قلمه لأي حاكم. وكنت قد التقيت به للمرة الأولى منذ ٢٦ عامًا في سجن «القناطر الخيرية» واكتشفت فيه على مدى سنوات طاقة كبيرة من العطاء في الفكر والسلوك.

وعندما خرج الجميع من السجون عام ١٩٦٤م كان يستطيع أن «يتوظف» هنا أو هناك من مؤسسات الدولة الوطنية، في أجهزة الإعلام والتنظيم السياسي. ولكن رأيته بعدها بعام واحد، وهو يحاول عبثًا تسويق برنامج فني في الإذاعة. كان أكبر كثيرًا من الذين يتوجه إليهم. ولكنه لم يفلح. كان عليه أن يختار بين الضوء الساطع والظلام الشامل. ولا حل وسطًا بينهما.

واختار فوزي جرجس المثقف والمناضل الاشتراكي أن يتحول إلى «بائع أنابيب» في حي شعبي من أحياء القاهرة، «سأتاجر في المواسير» قال لي، وهو يخرج من باب السجن للمرة الثانية.

كان ذلك عنوانًا على نهاية مرحلة كاملة.

لم يحاول أحد أن يثني الرجل الكبير عن عزمه. لم يسترده زملاؤه من أحضان اليأس. لم يبادر المثقفون إلى إنقاذ موهبة وخبرة وذكرى من الضياع والتبدد.

لم يحاول أحد. كأنه مات.

ولكن فوزي جرجس، بقي عشرين سنة يتاجر في المواسير، بعيدًا عن الثقافة والسياسة.

لماذا؟

بعد أشهر قليلة من «الإفراج الأول» لم يكن أمامه سوى الانخراط في «نضال الحكومة» أو الرضا بالتقاعد … فتجربته التنظيمية السياسية كانت قد هُزمت.

وبعد أشهر قليلة من «الإفراج الثاني» كانت هزيمة الوطن بأكمله.

جيل كامل من الهزائم.

ولأن فوزي جرجس لا يعرف الحلول الوسط، فقد «طلق» الوعي أولًا، ثم طلق الحياة.

مأساته عارنا جميعًا.

٢٠ / ٦ / ١٩٨٦م

٨

محمد أنيس

ربما كان من حق عبد الرحمن الجبرتي أن ندعوه «رائدًا» للكتابة التاريخية العربية الحديثة وربما كان من حق عبد الرحمن الرافعي أن ندعوه «رائدًا» للمؤرخين المصريين،

وربما كان من حق شفيق غربال أن ننسب له فضل تحويل التاريخ المصري الحديث إلى «علم» له مقومات الرؤية الموضوعية ... ولكن سيظل لمحمد أنيس فضل الانعطاف الجذري بمعنى التاريخ من كونه بحثًا في «الماضي» إلى أن أصبح «بحثًا عن الحياة» في الماضي والحاضر والمستقبل.

هذا الفرق الخطير بين ما كان وما أصبح عليه «التأريخ» هو الذي يحدد المكانة الرفيعة التي نالها محمد أنيس في حياته، والتي ستترسخ يومًا بعد يوم في غيابه. إنها مكانة «الدور» و«الرؤيا» و«المنهج» فحصاد التجربة التي عاشها هذا الرجل لا تخص زملاءه وتلاميذه من الدارسين للتاريخ، وإنما هي تخص كل مصري وكل عربي يستنشق «الوعي» الذي يربط بينه وبين مصير وطنه وأمته والعالم. ولذلك، فأهمية محمد أنيس تتجاوز تأثيره في الحقل الأكاديمي، إلى ما يمكن أن يثمر في مجموع الشعب من عمال وفلاحين ومثقفين.

محمد أنيس ينتمي إلى التراث التاريخي العربي العظيم، وإلى التراث النوعي للمؤرخين المصريين السابقين عليه، ولكنه إضافة كيفية إلى هذا التراث، لأنه ينتمي أولًا وأخيرًا إلى الشعب الذي نبت من صلبه. ومن روح هذا الشعب، أي من جملة تراثه العقلي والوجداني والاجتماعي، اختار محمد أنيس أن يكون «التاريخ» هو الدور والرؤيا والمنهج الذي يستطيع أن «يفعل» في الحياة، أن يخلقها بتعبيرٍ أدق، ومن أجلها اختار الأسلوب والإطار الفكري وطبيعة العمل.

أما الإطار الفكري؛ فقد كان هناك من تناول التاريخ المصري والعربي من زاوية المفهوم المادي الجدلي التاريخي، كفوزي جرجس وشهدي عطية الشافعي وإبراهيم عامر. ولكن محمد أنيس لم يتخذ من «التاريخ» مادة لإثبات النظرية، ولا العكس، فلم يتخذ من النظرية أداة لتصنيف التاريخ. وإنما اعتمد «الجدل التاريخي» بمعناه الحي الخلَّاق الذي يكتشف الخاص والعام في حركتها الاجتماعية غير المحدودة.

ولذلك كانت الخصوصية عند محمد أنيس هي عروبة مصر من ناحية، والديمقراطية من ناحية أخرى. لم تكن هذه أو تلك «مبادئ» مسبقة، بل اكتشاف من خلال الصراع الرئيسي والتناقضات الثانوية داخل الظاهرة الكبرى: تاريخ مصر. ولذلك، فإن موقفه من السلطنة العثمانية والغرب هو نتيجة لا مقدمة، لهذا الاكتشاف: أن مصر جزء من الأمة العربية، وأن الديمقراطية هي المسار السياسي الاجتماعي الثقافي القادر على إنجاز التقدم في حياة شعبنا.

وفي ضوء هذا التصور الشامل لحركة التاريخ والمجتمع، اتخذ محمد أنيس مواقفه الأيديولوجية والحياتية والعلمية. إنه، مثلًا، يحترم الوقائع التي سجلها المقريزي وابن إياس والجبرتي ويحترم وجهة النظر التي تبناها الرافعي في تصوير السياسة المصرية من محمد علي إلى فاروق، ولكنه في غمار البحث عن منهج ورؤيا وتحقيقًا للدور الذي اختاره لنفسه، يعيد ترتيب هذه الوقائع وتحليل وجهات النظر. وهو في سبيل ذلك يصطدم ببعض أدوات المناهج الغربية، وربما وجد في بعضها الآخر ما يضيء له الطريق. وفي جميع الأحوال، نجا محمد أنيس من أن يكون دوجماتيًّا أو براجماتيًّا، ولم يساوم الكل بالجزء أو العكس فلم يجنح قط إلى التلفيق والتوفيق، بل إلى الاكتشاف والخلق والتركيب. ومن هنا كان رائدًا على نحو جديد. أعاد النظر في وجهات النظر (الغربية الاستشراقية، والعربية الموالية للغرب، والحزبية الضيقة)، وتوجه بخطابه العام إلى الشعب من جهة، في الحاضر الذي نحياه على مشارف المستقبل من جهة أخرى.

وهذا ما حدد له طبيعة «العمل» و«أسلوبه». أكاديميًّا، حقق أقصى ما يمكن للجامعة ومراكز البحث العلمي من غايات. إنه أولًا «المؤسس»، فهو الذي أسس بالفعل لا بالمجاز أقسام «التاريخ» في العديد من الجامعات. وهو، ثانيًا، «الموثق» الذي يسعى إلى الوثيقة في مظانها ومجاهلها، ويثير حولها كل المشكلات ليفوز في النهاية بالحفاظ عليها، لا بحفظها. الحفاظ عليها لدى مالكها الشرعي: الشعب. وهو، ثالثا، «الميداني» الذي يدرس الأمور من كافة جوانبها «على الطبيعة». وفي ذلك كله، كان يبدو وهو في الستين كأنه طالب في العشرين، يبذل من الجهد والحيوية ما يدفعه إلى السفر من القاهرة إلى بغداد إلى صنعاء، وهكذا فهو لم يكن فقط أستاذًا بالمعنى العظيم للمعلم الذي تخرجت عليه أجيال وأجيال، وإنما كان صاحب «مدرسة في التاريخ» تربي المثقف العضوي بتعريف جرامشي، فهي تضم داخل الفرد هموم الوطن من عمق الأعماق، وأعباء السياسي والفنان والمفكر في شخصية واحدة تستهدف تغيير الواقع الراهن «بعمل تاريخي».

ولذلك، فمحمد أنيس ليس مؤرخًا وحسب، وإنما هو «مفكر» و«سياسي» في وقت واحد، أي أنه ذلك النموذج الرفيع للمثقف العضوي. ومن هنا، تحولت الكتابة التاريخية على يديه إلى «خبز يومي» للناس الذين كتب لهم في الصحافة اليومية والمجلات الأسبوعية، ولم يأنف مطلقًا من أن يتخذ «الأكاديمي» منبرًا شعبيًّا، وأن يكتب للمواطن العادي بلغته التي لا تتخلى عن العلم حقًّا ولا عن ممارسة الدور والتأثير والتغيير ... فلم يكن يعني محمد أنيس أن يكون قراؤه من «الخاصة» بل كان المخاطب في أعماله كلها المواطن العادي صانع التاريخ والحياة.

وربما أصبح التاريخ من هذه الزاوية في حياة محمد أنيس عملًا فنيًّا، ثم كانت ظاهرة الظواهر التي تابعها بقلبه وعقله حتى اللحظة الأخيرة هي الإبداع التاريخي.

١٢ / ٩ / ١٩٨٦م

٩

اليوم يموت إخناتون

لشادي عبد السلام وحده الحق في أن يقول: أعظم قصائدي هي التي لم أكتبها بعد؛ فقد كان شاعرًا، وكان إخناتون هو القصيدة التي حيل بينه وبين كتابتها. أبدعها في الوعي واللاوعي، في الحلم والذاكرة، ولكنه لم ينقل إبداعه إلى الآخرين.

«كان» فنانًا تشكيليًّا، مهندسًا للديكور، مخرجًا سينمائيًّا؟ هذا ما كان، ولكنه شاعر، والشاعر «يكون» دائمًا، حتى بأعماله التي لم يكتبها، بل خاصة بأعماله التي لم يكتبها … لو أنه كتبها لنقصت أعظم قصائده بيتًا. ولأنه لم يكتبها، أي لأن إبداعه المنقول إلى الآخرين يخلو من هذه القصيدة، فإن هذا الإبداع قد اكتمل.

بالموت، يكتمل.

بموت إخناتون يكتمل، فاليوم فقط يموت إخناتون.

عن إخناتون عرفنا الكثير، ولكننا لم نعرف ما عرفه شادي عبد السلام، فبموته يموت إخناتون.

شادي لم يحتكر «المعرفة» دوننا. كل ما تقوله الكتب والحفريات والأحجار، لا علاقة له بـ «معرفة» شادي. ظل يرجونا أن يبوح لنا بما يعرف. راح يبتهل لكل من يدري ولا يدري، لمن يستحق ومن لا يستحق: خذوا عمري وأعطوه عمره. كلوا جسدي واشربوا دمي، ولكن دعوه يحيا. سأقول لكم ما لم تسمع به أذن ولم تره عين وما لا يخطر على قلوبكم، فقط أعطوني آذانكم وأبصاركم وافتحوا أفئدتكم على آخرها. هذا إخناتون، لا يباع ولا يشترى. إنه القصيدة، أستأذنكم أستحلفكم أن أكتبها.

ولكن صاحب «المومياء» كان عليه أن يدفن مكانها وسره معه. كان عليه أن يموت وإخناتون تحت جلده.

هل هي النبوءة أن يعرض ذات يوم على الشاعر أمل دنقل أن «يمثل» دور إخناتون؟ ويموت أمل بالسرطان، وبعده بثلاث سنوات يموت شادي بالمرض ذاته؟ يموت البطل الذي سيكونه الشاعر، ويموت الشاعر الذي كانه البطل؟ أية نبوءة، وأي سر؟

ما معنى أن يكون الشاعر صاحب بيت واحد من الشعر؟ إنه شادي عبد السلام، صاحب القصيدة الناقصة، بل القصيدة الغائبة عن وعينا. اليوم يموت إخناتون، وتبقى القصيدة تبحث عن شادي عبد السلام. ولكن الشاعر يموت أيضًا، ما دامت القصيدة التي لم يكتبها بعد، لن يكتبها أبدًا.

أكلنا جسده وشربنا دمه، ولكن لن ننال غفران الخطايا.

ولا تصدقوا أن «المال» هو الذي حال بين شادي عبد السلام و«إخناتون». هو قال ذلك، وسوف يستشهد بأقواله كل الذين سيلطمون ويندبون رحيله. ولكن الحقيقة أن المال لم يكن هو الذي احتجب، وما كانت المأساة أن مخرجًا لم يجد المنتج الذي يتحمس لإخراج فيلم عن «إخناتون». لا، ليست هذه مأساة، فسيموت مخرجون كثيرون دون أن يُخرجوا كل الأفلام التي يحلمون بها. وسيموت علماء وأدباء ومفكرون كثيرون دون أن يحققوا كل ما يطمحون لتحقيقه قبل الرحيل.

ولكن المفارقة أن شادي عبد السلام الذي يحمل بين جوانحه الفنان التشكيلي والمخرج السينمائي والمفكر، حمل في قلبه لؤلؤة سحرية أو جوهرة مسحورة أو رسالة مقدسة كان عنوانها الأول «المومياء» التي هزت أركان الدنيا السينمائية، وأصبح صاحبها «مخرجًا كبيرًا» بفيلم، واحد. نظر الآخرون إلى «المخرج الكبير صاحب الفيلم الواحد» وقالوا إنه يستطيع أن يخرج فيلمًا جديدًا كل عام. أما هو فلم يكن يفكر بالإخراج والأفلام، وإنما بـ «الروح» التي أعطت عنوانها فقط، ولا تملك سوى الانطلاق بإخناتون الرسالة المقدسة التي تستوجب البلاغ أو الموت دونها.

كان «المال» موجودًا إذا شاء شادي أن «يخرج» عشرات الأفلام الجيدة ولكن الأمر عنده لم يكن إخراجًا وأفلامًا، بل روح كانت تتسرب من يدي الوطن على مدى السنين. ما كان يستطيع أن يتجاوز «إخناتون» إلى هذه الرواية أو تلك الفكرة، لأن إخناتون — ببساطة — لم يكن فيلمًا. رسالة مقدسة وروح.

وما لم يكن يدريه شادي عبد السلام هو أن التوحد بالوطن له مخاطره، فالنهضة الوطنية هي التي أخرجت «المومياء» والهزيمة المستمرة هي التي حبست إخناتون في صدر شادي، فصادرته حتى الموت. ولم يكن المال وغيره من الصعوبات إلا طقوس الدفن. موت شادي هو انفجار صدره بإخناتون السجين في القلب. ولكن هذا الانفجار ليس مباغتًا، فحتى السرطان لم يكن مفاجئًا، وإنما كانت الروح تتسرب من انتكاسة وطنية إلى أخرى. والتوحد مع الوطن يفعل فعله، فتتسرب الروح من الجسد، الذي يتحلل كلما تحلل قوام الوطن ... وإلا فأية مصادفة جهنمية أن يغيب نجيب سرور ويحيى الطاهر عبد الله

وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل وحسن فؤاد وفؤاد حداد وصلاح جاهين وإبراهيم عبد الحليم ومحمد أنيس رحيلًا مأسويًّا متصلًا لا يتوقف إلا ليؤرخ؟

وأي تاريخ؟

هنا يأتي شادي عبد السلام ليضع النقطة الأولى على الحرف الأخير ويموت، ما دامت روح إخناتون قد فارقت جسد الوطن.

٢٤ / ١٠ / ١٩٨٦م

مرثية الزمن المستعار

١

لم يكن الطريق طويلًا إلى «الأهرام» بالرغم من زحام البشر والحجر والحفر. من «باب اللوق» حيث أقيم إلى ميدان طلعت حرب (سليمان باشا سابقًا)، لم يكن الطريق طويلًا.

هذا مقهى «ريش» خالٍ من أصحابه الحقيقيين. في الصباح ليسوا هنا. بالأمس كانت الأصوات تتداخل وتتهامس وتتشاجر وتتناغم، فلا تدري أين ومن وكيف ومتي، إلا أنك على يقين سحري بأن غدًا سيأتي ومعه رواية جديدة وقصيدة جديدة ونقد جديد.

أي أمس، وأي غد؟

منذ عشرين عامًا مضت كان هؤلاء الكهول الذين تراهم الآن يتوجعون من طموحات الشباب الذي لا يتحقق، أو التي لا تتحقق. طموحات تتمزق وتلتئم وتحزن فجأة وتفرح فجأة وتغضب دون مفاجأة. تغضب دائمًا. ما زال فرسان الستينيات في الساحة، بأعمالهم وإبداعاتهم ورصيدهم من الماضي القريب، ولكنهم أضحوا من الحكماء الأكثر صمتًا من الصمت. قليلون هم الذين يرتفع صياحهم دون سابق إنذار، ولكنه صياح مبلل بدموع مكبوتة.

فرسان الستينيات كتبوا أفضل أعمالهم بعد «عصرهم». السبعينيات والثمانينيات شهدت أفضل ما كتبه بهاء طاهر وعبد الحكيم قاسم وإبراهيم أصلان وجمال الغيطاني وجميل عطية إبراهيم ويوسف القعيد ومحمد البساطي وعبد الرحمن الأبنودي ومحمد عفيفي مطر و… أمل دنقل ويحيى الطاهر عبد الله. وأين محمود دياب ونجيب سرور وصلاح عبد الصبور؟ ليسوا من أبناء الجيل، ولكنهم من أبناء العصر … المهزوم. أدب يقول إن علاقة الإبداع بالواقع ليست مجرد انعكاس، بل إن هذا الانعكاس ما هو؟ الزمان

الواحد والمكان الواحد والطبقة الواحدة والثقافة الواحدة، وربما الأسرة الواحدة، كل ذلك يثمر الظاهرة ونقيضها، ينتج الخصب والعقم، البصيرة والعمى، الحساسية والبلادة، الموهبة والصناعة، فأي انعكاس معقد وأية علاقة أكثر تعقيدًا بين الفن والواقع.

شيء ما تغير. أشياء كثيرة تغيرت. هكذا تقول «ريش»، وبعدها بقليل «الحاج مدبولي» أشهر بائع كتب في الستينيات، أصبح من أشهر الناشرين الآن. ويحاولون اقتلاعه من «بدروم» في عمارة قديمة، وهو الذي فضل استيراد ونشر وبيع الكتب، بينما فضل غيره فتح «البوتيكات» المزدانة بالملابس الداخلية الواردة من باريس.

وتلقي نظرة على عشرات، مئات الكتب، وتتوقف عند «وصف مصر» بلوحاته المعتقة الجمال، ينشرها مدبولي بعد أن عجزت الإدارات الثقافية المتعاقبة عن إنقاذ الأثر التاريخي من الضياع.

تقرأ الأسماء الوافدة من بطن مصر الحبلى دومًا بالجديد، دون انقطاع. وماذا اختلف معك أو مع غيرك هذا أو ذاك من المتوثبين للحياة في أول لقاء معها، وربما معك، وربما مع غيرك. ماذا يهم إذا كانت روايات وقصص وأشعار جديدة تلفح وجدانك بحرارة جديدة وتنطق في أحشائك بلهجات جديدة وترى بعينيك رؤى جديدة؟ وماذا إذا اختلف المبدعون الجدد مع السابقين من الكهول والشيوخ، ومعك أنت.

وما دام عبده جبير وسعيد الكفراوي والمنسي قنديل ومحمود الورداني وإبراهيم عبد المجيد ورفعت سلام وحلمي سالم وإسماعيل العادلي وسهام بيومي وسحر توفيق وسلوى بكر وغيرهم، يكتبون ويكتبون ويزرعون الحرف الجديد من طمي جديد، فماذا يهم إذا تناحروا أو تشاجروا أو تصارعوا أو تحالفوا أو تنادوا أو تنادموا؟

ولكن المقهى والرصيف والمنتدى وبار الفندق، يقولون إن ثمة شيئًا قد تغير، بل ربما أشياء عديدة قد تغيرت.

والطريق إلى «الأهرام» ليس طويلًا.

تبحث في عيون السائرين نيامًا وفي أصوات المهرولين كأنهم مطاردون من أشباح غير مرئية، عن «معنى» القصيدة التي غمضت عليك بالأمس، و«مغزى» اللوحة التي هربت خطوطها إلى مخيلتك وأنت تغرس ذاكرتك في ألوانها، و«مدلول» النقد الذي راهنت على صواب المنطق في بنائه، فإذا بمواد البناء تخذلك حتى الإعياء. تبحث وتبحث، ولا تعود تكلم نفسك، فأنت تقترب خطوات من المكان الذي عشت فيه من سني عمرك أجملها وأعذبها. أنت الآن على موعد لم يحدث من قبل. موعد قديم. موعد كتبته بكيانك منذ أكثر من عشرين عامًا. نعم، أكثر.

كنت ما تزال في العشرين حين رحت تتردد على كازينو أوبرا صباح كل جمعة، لتلتقي بذلك الذي التقط وعيك الغض منذ سنوات. كان في الخامسة والأربعين تقريبًا، يلتف حوله، حول ابتسامته وتواضعه وطيبته الأصيلة، مجموعة من الإشعاعات الصادقة و«المواهب» المزورة، فكان يجيد الاختيار، ولكنه يجيد المودة والمحبة الصافية. وتشرع في صحبته، تقرأ الإنسان والكلمات، وتزداد به ارتباطًا مع الأيام. تغيب وراء الشمس وتعود فإذا به الرجل الرجل، لم تبدله الملمات ولم تغيره اختبارات الزمن العتيد.

وأصبحت في التاسعة والعشرين حين صدر لك «المنتمي» أول كتاب عنه.

لم يكن نجيب محفوظ قد صار «مؤسسة»، ولا كانت رؤياه تطابق رؤياي. ولكن عمله الدءوب الحنون المتصل العذب الجميل، كان الأعمق رسوخًا في العقل والوجدان. كان الأقرب إلى «الشباب»، إلى جيلي كله — حينذاك — بتعبير أدق ... لأنه انخرط في روح وجسد «المجتمع» المصري، ولأنه ناضل عن التراث الديمقراطي لمصر في وقت صعب.

والطريق إلى «الأهرام» ليس طويلًا، فكانت قضية «الانتماء» هي المحور والمركز لأدب الكاتب الذي أحببته، وهي ذاتها قضية الجيل والوطن. ولذلك كان «المنتمي». لم يكن مجرد بحث في النقد الأدبي، بل أكثر. أكثر كثيرًا. ولأنه كذلك؛ فقد غير من شكل وأدوات المنهج التقليدي. لم أفكر في صياغة زمنية تتابع «التاريخ» و«التطور». ولم أفكر في صياغة موضوعية تتابع «العمل» في بنيته الشاملة. وإنما استخلصت «كمال عبد الجواد» من الثلاثية وافتتحت به الدراسة–الأزمة. كمال الأعزب، المحايد، العقلاني، المعتدل، الكاتب. ثم بحثت عن محجوب عبد الدايم وحميدة وعباس الحلو وحسنين وبقية «المحاولات» التي انتهت بعبد المنعم وأحمد شوكت عام ١٩٤٤م ثم استأنفت «الحالات» مسيرتها بعد خمسة عشر عامًا في «اللص والكلاب» و«الطريق» و«الشحاذ» و«ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار» تابعت خطى نجيب محفوظ حتى عام ١٩٦٦م في فصل جديد لطبعة جديدة، أخذت «عنوان المنتمي في أرض الهزيمة».

في تلك السنوات، كان توفيق الحكيم يلاحق الجيل الجديد (الأجيال الجديدة؟) ببصمات لا تمحى: «عودة الروح» يقول عنها جمال عبد الناصر أنها الرواية التي قرأها وتأثر بها، و«يوميات نائب في الأرياف» يقول عنها الجميع أنها «الكتابة الجديدة» التي صهرت البنية الروائية المصرية في بوتقة الفن والمجتمع (الريف المصري) فأصبحت لنا رواية لها مذاقها الخاص ونكهتها الفريدة. ولكن البصمات الجديدة للحكيم تخلع عنه «البيريه» وترمي من يديه «العصا» وتشطب على شعاره الكاريكاتيري: عدو المرأة. بصمة

«السلطان الحائر» (١٩٥٩م)، و«بنك القلق» (١٩٦٦م)، تقول للجيل الجديد إن صاحب «الكل في واحد» لا يقف مع «المستبد العادل». وعندما يتحول «الأهرام» إلى أكبر جامعة مصرية تضم مراكز الأبحاث والدوريات الفكرية الجادة يتحصن داخلها الكبار والشباب على السواء — بإشراف محمد حسنين هيكل — يصبح الحكيم ومحفوظ «قيادة شرعية» لعدة أجيال واتجاهات متباينة. يصبح الطابق السادس في المبنى الاستثنائي الحداثة، هو مقر القيادة الفكرية الذي يضم اليمين واليسار والوسط، بتنويعات مختلفة، ولكن في إطار الشرعية الناصرية. وحتى إذا كانت روايات محفوظ ومسرحيات الحكيم تغمز وتلمز، فيتدخل هيكل تارة، وثروت عكاشة تارة أخرى، إلا أن الشرعية تبقى الإطار الذي يضم الجميع بدءًا من لطفي الخولي ولويس عوض ويوسف إدريس وليس انتهاءً ببطرس غالي وعبد الملك عودة وعائشة عبد الرحمن. والقاسم المشترك الأعظم يبقى توفيق الحكيم ونجيب محفوظ. في مكتبيها تجد الجميع: ثروت أباظة، علي الراعي، كمال الملاخ، نعمان عاشور، ألفريد فرج، إبراهيم منصور. الجميع هنا.

والطريق إلى «الأهرام» ليس طويلًا؛ فقد عشت أبهى سنوات العمر وأكثرها إيلاما في هذا المنبر العظيم. ولما اقتربت من توفيق الحكيم بحكم الجوار والحوار، تيسرت لي كتابة «ثورة المعتزل» منذ عشرين عامًا على وجه التمام. وكنت في الحادية والثلاثين من عمري حين صدرت طبعته الأولى. الحكيم السياسي والروائي والمسرحي، هو الحكيم المبدع في اللغة والدراما والخيال الشعري الذي أصبح رصيدًا حيًّا متجددًا لأجيال واتجاهات متباينة من المبدعين المصريين والعرب.

كان هناك دائمًا، قناع الحكيم. وباقترابي من الرجل تعرفت على بعض وجهه وبعض ملامحه، ذلك العاشق الكبير لمصر والفن.

«المنتمي» و«ثورة المعتزل» إذن، علاقة شديدة التعقيد بين الاثنين، وبينهما وبين مصر، وبينهما وبين مجمل الثقافة العربية الحديثة ... حتى وقع «الزلزال» المباغت، بالرغم من تعدد الانفجارات.

انفجر الطلاب والمثقفون في بداية السبعينيات، ووقف الرجلان إلى جانب التحرك الثقافي الواسع، وعوقب الجميع، عقابًا أدى بالبعض إلى «الخروج الكبير» حين بدأت أعداد كبيرة من الكتاب والصحفيين وأساتذة الجامعات في الرحيل إلى عواصم عربية أو غربية. ولكن سرعان ما ظهرت «عودة الوعي» للحكيم و«الكرنك» لمحفوظ ... ولم تكن الكراسة الأولى كتابًا في الفكر ولا كانت القصة الثانية رواية. وإنما كانتا إدانةً مباشرة لفجائع الديمقراطية بالأمس، وترحيبًا باللافتات الديمقراطية، اليوم.

وما زلت أتذكر تلك «الندوة» التي ضمت الرجلين مع عشرة من زملائهما في حضرة رئيس عربي، وعقدت بإحدى قاعات الاجتماعات في «الأهرام». كان ذلك عام ١٩٧٢م قبل زيارة القدس الشهيرة بخمس سنوات. ولكن توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وحسين فوزي قالوا في حضور ذلك الرئيس: لا حل للمشكلة الفلسطينية بغير الصلح مع إسرائيل.

ولذلك فقد ظن كلاهما وغيرهما في وقت مبكر، أن الحكم الذي يحرق أشرطة التصنت على المواطنين، يستحيل أن يلجأ ذات يوم إلى الدكتاتورية. وظنًّا كذلك أن إسرائيل التي تطالب بالصلح منذ تأسيسها لا بد أن تسلم بحقوق الفلسطينيين إذا اصطلحت معها أكبر دولة عربية.

وأكرر أن ذلك كان موقفها قبل «المبادرة» بسنوات خمس، بالنسبة لقضية فلسطين، كما أنه كان موقفهما من الديمقراطية طيلة العهد الناصري. أي أنه، على وجه اليقين، ليست هناك شبهة نفاق للحاكم أو خوف أو ربح.

ولذلك ما إن تفجر «البركان» على مراحل، حتى كانت الفجيعة شاملة: ربحت إسرائيل الصلح وخسر الفلسطينيون واللبنانيون والعرب جميعًا، ووصلت «الديمقراطية» إلى نهاية الحائط المسدود في سبتمبر ١٩٨١م ثم حادث المنصة بعد شهر.

انهزم الحلم وسقط الرهان.

ولكنها ليست إشكالية الكاتب والكتابة بل هي إشكالية طبقة كاملة ورؤية كاملة، هي ذاتها الطبقة التي هزمت فانهزمنا معها، والرؤية التي سقطت، وحاولنا ألا نسقط معها.

ويبقى نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم شاهدين عظيمين على أن أحدًا، مهما بلغ حجمه، لا يتجاوز مقتضيات التاريخ.

ويبقى الطريق إلى «الأهرام» ليس طويلًا جدًّا؛ فقد وصلنا رغم زحام البشر والحجر والحفر في الموعد المحدد، الموعد القديم قِدم الحرف الذي طالعته عيناي للمرة الأولى.

أطل نجيب محفوظ من الباب المفتوح لمكتب الحكيم، فذهبت معه إلى مكتبه.

في الماضي كنا تقول إنه يستمع لما ولمن يجب الاستماع إليه، فإذا لم يكن «يحب» الكلام أو المتكلم اشتكى من أذنه التي لا تسمع جيدًا. وإذا كان العكس، فهو ينصت باهتمام لما يقال، ويشارك في الحديث بكل جوارحه.

أما الآن، فقد ثقلت أذناه الاثنتان، وتبدو «الساعة» فيهما واضحة.

ولكن نجيب في جميع الأحوال، ليبرالي. أي أنه على قناعة راسخة بجدوى الحوار، واعتراف لا يتزعزع بأهمية «الآخر». وهو يؤمن بأن «الحقيقة» تظل أبدًا بحاجة إلى الكشف.

أقول له إن هذه الليبرالية تتناقض مع الحتمية التي عرفتها أعماله «الواقعية»، حيث تبدو مصائر محجوب عبد الدايم وحميدة وعباس الحلو وحسنين وكمال عبد الجواد وأحمد وعبد المنعم شوكت، كأنها «أقدار». وهي ليست أقدارًا ميتافيزيقية، ولكنها «جبرية» لا اختيار فيها.

يستمع الرجل بإنصات يغري بالتداعي: الليبرالية في ظني بدأت مع «اللص والكلاب» ولم تنته في «الطريق» و«السمان والخريف» و«الشحاذ» و«ثرثرة فوق النيل» حتى «ميرامار».

يستوقفني نجيب محفوظ: هل تقصد ليبرالية الموقف الروائي أم ليبرالية الكاتب. أجبت: لحسن الحظ، لا يفترق الاثنان، فالروائي الليبرالي يبني عمله من شخوص وأحداث ومواقف وحتى في اللغة بناءً ليبراليًّا.

سألني: هل معنى ذلك أنني لم أكن ليبراليًّا في بواكير حياتي، وأصبحت كذلك في ختامها؟ وضحك، تلك الضحكة المجلجلة التي افتقدتها منذ رأيته. ضحكته العامرة بالمعالي.

قلت: لا، فلقد أردت في «القاهرة الجديدة» و«خان الخليلي» و«زقاق المدق» و«بداية ونهاية» و«الثلاثية» أن تقول مرتين: إن الليبرالية السياسية — إن وجدت — فهي تمنع الليبرالية الاجتماعية. وهذا أنت، فالليبرالية رؤية شاملة في أدبك، وإذا كنت قد ركزت على غياب الليبرالية الاجتماعية قبل الثورة، فإنك ركزت على غياب الليبرالية السياسية بعدها.

سألني: إذن، لماذا كانت الأولى حتمية والثانية ليبرالية، أو لماذا كنت جبريًّا ثم أصبحت ليبراليًّا؟ قلت: ليس الأمر كذلك تمامًا، فالحتمية والليبرالية تتجاوران في أغلب أعمالك … ولكن حتمية السقوط الاجتماعي في نظام ما قبل الثورة هو الذي فرض بروز اتجاه «الجبر» متجسدًا في النهايات المأسوية لحميدة في «زقاق المدق» وحسنين في «بداية ونهاية». ولكن الليبرالية كانت حاضرة في الشخصيات التي لم تلقَ مصرعها التراجيدي، في تكوينها وحركتها ومصيرها على السواء. والأمر نفسه في المرحلة الثانية، حيث يبدو بناء المجتمع «الثوري» الجديد «حتميًّا»، ولكن هزيمته كانت حتمية كذلك، بسبب غياب البعد الليبرالي. الجبر والاختيار قائمان في سعيد مهران ورءوف علوان (اللص والكلاب). وهما الظل

الملازم لحركة الباحث عن «الحرية والكرامة والسلام» (الطريق)، ويتطوران حتى انتحار ممثل الاتحاد الاشتراكي (ميرامار).

وهو تطور الطبقة الاجتماعية التي كانت صاعدة في العهد الملكي وأضحت في السلطة الناصرية أسيرة الرؤيا الناقصة من جهة، والتناقض بين الوجه والقناع من جهة أخرى.

وأقول لنجيب: كانت أعمالك في هذه الفترة تحدد النقص بأنه الليبرالية. وكان هذا نفسه تحديدًا ناقصًا. وكنت تكشف بحسم عن ضراوة المسافة بين الشعار والفعل، ولكن الشحاذ وأنيس زكي في «ثرثرة» توقفا وغيرهما في مكان ما في تلك الهوة الواسعة بين اللافتة والإنجاز.

وكان من حق نجيب محفوظ كاملًا أن يقول ما لم يقله: في عام الهزيمة كان قد مضى على عمله المتصل ربع قرن، كان خلال هذا الزمن «مؤسسًا وبانيًا» للرواية المصرية، لغةً ونسيجًا وجمهورًا … فالرواية كظاهرة اجتماعية نشأت من البنى الليبرالية لرؤيا نجيب محفوظ، رؤيا الطبقة الوسطى المصرية في مرحلتي صعودها وانكسارها. خلق الشخصية الروائية المستقلة ولغة الحوار المتعدد الأطراف، والكيان الملموس «للأشياء» المنفصلة عن الكيان البشري، والجمهور الذي استقطبته الرواية حتى اعتبرها منبره الشعبي، كانت كلها من عناصر الهرم الليبرالي الشامخ في مجده ومأساته معًا.

وتذكرت مع نجيب محفوظ أنني ضبطته متلبسًا بمناورة الرقيب، وهو ينشر حلقات «الحب تحت المطر» عام ١٩٧٢م وكيف أصبحت للرواية ثلاثة نصوص: النص المراقَب في مجلة «الشباب» التي كانت تنشر الحلقات، والنص المراقب في المطبعة والناشر بصدد إصدارها في كتاب، والنص الأصلي بحوزة المؤلف. وقد أتيح له النشر بعد ذلك.

في تلك الأيام تضاحكنا، وما زلت أذكره وهو يقول لي: كان من الممكن ألا تظهر هذه الرواية على الإطلاق، أقصد ألا تظهر في ذهني، فالذي حدث أن بضع شخصيات تبقت من «المرايا» حفزتني لصياغتها في «الحب تحت المطر».

قلت لنجيب محفوظ، وهو يستعد للخروج في موعده، الواحدة تمامًا، حسب النظام الغذائي الصارم الذي اقتضاه مرض السكر: هل تصورت في أي وقت أنك ستكتب «أولاد حارتنا» و«ميرامار» و«الكرنك» و«أمام العرش»؟

كنت أعلم أن الروائي لا يتطور في قمرة سفينة فضائية خارج الجاذبية الأرضية، وأن الثوابت والمتغيرات تتفاعل داخل العملية الإبداعية تفاعلًا شديد التعقيد. قال لي نجيب محفوظ إن «أولاد حارتنا» كُتبت بعد سنوات من الصمت. بل إن عدة مسودات من روايات كتبتها بأسلوب المرحلة السابقة على الثلاثية، لم ترَ النور قط، لأنني تصورت أن الثورة

أنجزت ما كنت أحلم به. «أولاد حارتنا» هي لحظة تأمل سابقة على الرحلة الجديدة، هي الرحلة التي ما زالت مستمرة.

وهو يتكلم، سرحت في «معنى» الانقطاع عن الكتابة خمس أو سبع سنوات في حياة كاتب كنجيب محفوظ، يكتب في الظروف العادية رواية كل سنة. إنه الصدق. والصدق نصف الموهبة. كان هناك مجتمع قديم يتهاوى، وآخر جديد قيد البناء. وكان على روائي الطبقة شبه السائدة أن يتأمل المشهد بعد الولادة. مشهد يختلف عن الحلم، يتفق مع الحلم، يختلف ويتفق، الأمر يحتاج إلى وقت، فتوقف المبدع. وأثناء وقوفه غابت وجوه ورموز وراء الشمس. ولجأ نجيب إلى الرمز. ولكنه الرمز المباشر: الدين والعلم والاشتراكية في «أولاد حارتنا» وتصبح الرواية التي وافقت عليها الدولة ونشرها «الأهرام»، هي ذاتها التي لا يسمح، ولم يسمح «الأزهر» بصدورها في كتاب. إنها ذروة الصراع؛ فقد آن الأوان للروائي أن ينفلت من حصار الخمسة آلاف نسخة، وينضم إلى صحيفة المليون قارئ. وهو نفسه الكاتب الممنوع عن الصدور في كتاب. وكانت دعوة محفوظ في «أولاد حارتنا» صريحة إلى العلم والاشتراكية. وكانت البلاد تستعد لإجراءات جديدة سُميت نظريًّا بالاشتراكية العلمية، واليسار الاشتراكي العلمي في السجون والمعتقلات. كانت بشارة الروائي شديدة التفاؤل، وقد انتهت الرواية بانتصارٍ ملحمي. ولكن «مجتمع الكفاية والعدل» لم يخلُ من الثغرات، وبدأ نجيب محفوظ رحلة البحث عن الحرية والكرامة والسلام التي انتهت بالهزيمة. هزيمة الليبرالية رادفت هزيمة المجتمع والنظام. ولكن الهزيمة كانت «إشكالية» الروائي في الفكر والحياة.

قال لي نجيب وهو يودعني: تقول كانت! سامحك الله، وهو وحده يعلم متى تنتهي؟

وكانت هذه «كلمة السر» في تفسير ما جرى داخل «الأدب» وخارجه؛ «المرايا» محاكمة لرموز العصر، و«الكرنك» محاكمة ليبرالية للقمع. كلتاهما من زاويتين مختلفتين تمامًا تصوغان هزيمة الرؤيا الناقصة التي سقطت، بينما الكاتب يظن أنها هزيمة «الآخر» الذي لا ينتمي إليه. لذلك خسرت الليبرالية نفسها في «الفن» و«الواقع» على السواء، ذلك أن ما كان يميزها في مرحلة الجبر التاريخي قبل الثورة ومرحلة «الإنجاز» بعدها هو تعدد الأصوات. لم يكن الصوت الواحد لنجيب محفوظ موزعًا بين شخصيات وأحداث ومواقف، بل كانت أصواتًا متعددة لمصالح ورؤى متباينة. هذه التعددية الموعودة في دولة «العلم والإيمان» ماتت انتحارًا وجنونًا واغتيالًا، وصولًا إلى اعتقال مصر في سبتمبر ١٩٨١م وحادث المنصة بعد شهر.

كان نجيب محفوظ قد ذهب، وأنا عائد إلى مكتب الحكيم أقول لنفسي إن المسافة بين الوجه والقناع في القهر «الراديكالي» قد ولدت الهزيمة، ولكن سقوط اللافتة في العهد «الليبرالي» قد أثمر الضياع. ولأنها في الجوهر هزيمة الطبقة الوسطى وضياعها، فإن رؤياها تتوقف عند الأطلال، ويصبح أدبها مرثية طويلة للزمن المستعار. تنتهي «حتمية» التغيير الاجتماعي الذي كان حلم الأجيال قبل الثورة، وتنتهي اليوتوبيا الليبرالية المشتهاة في المجتمع الجديد، ولا يبقى سوى الرماد المتخلف عن القديم والجديد معًا. وهو رماد عقيم لا تخرج منه العنقاء الجديدة التي تعيد بناء عشها من أطيب النباتات فوق أجمل الأغصان لأروع شجرة.

هذه المرثية، أفلتت منها في لحظة «ملحمة الحرافيش» الرواية العظيمة الجلال إفلات الصدفة من أسار الحتمية الصارم، إفلات الموهبة العبقرية التي كانت وستظل تحمل اسم نجيب محفوظ لعصور طويلة مقبلة، تنمحي خلالها آلاف آلاف الأسماء، ويبقى هو بقامته العملاقة من عظماء الضمير البشري في تاريخ «أم الدنيا».

٢

تريثت قليلًا في مكتبٍ جانبي يواجه مباشرة مكتب نجيب محفوظ المجاور لمكتب الحكيم. كانت هناك عند المدخل، سيدة برفقة فتاة، تحملان آلات تصوير فيديو أو سينما. السيدة تمسك بحمار صغير منحوت، والفتاة تمسك بالكاميرا. بالقرب منهما يجلس بعض الشباب، أحدهم يحمل آلة تصوير فوتوغرافية، يقف فجأة ثم يجلس، وزميله يسترق النظر إلى مكتب الحكيم، وجرس التليفون يدق في مكتب محفوظ يدخل «الساعي» إلى مكتب الحكيم، فيعود معه نجيب محفوظ. الرجل لم يكن في مكتبه إذن. تلك عادته القديمة أن «يستقبل» في مكتبه ويستريح» — بالاستماع والمشاهدة والحوار أحيانًا — في مكتب الحكيم.

أسرعت إليه، وهو ما يزال ممسكًا بسماعة التليفون. شيء ما قد تغير، أشياء قد تغيرت. ولكن روح نجيب محفوظ تبقى وهجًا دافئًا حبيبًا ذكيًّا قادرًا على احتواء المفاجأة واختصار الزمن. ما من شيء يستعاد. ولكن الذاكرة العبقرية تسبق الحلم وتردم الهوة كأننا لم نفترق إلا الأمس، ولكن أين ضحكتك المجلجلة أين؟ والسمع أصبح ثقيلًا والجسد نحيلًا، ولكن نظرتك الغائرة في النفس ازدادت حكمة.

أخذني من يدي ودخلنا على توفيق الحكيم. عدة أشخاص يجلسون من بعيد في مواجهة الشيخ اليقظ. لمعت عيناه ونجيب يبتسم. إلى جانب المكتب على يساره هناك

«خواجا» يرطن بلغة لا أفهمها، ومترجم مصري يقول إن السيد هو أكبر روائي في أرمينيا السوفيتية، وإنه جاء ليهدي الحكيم ميداليةً تذكارية. وتتكاثر ومضات الكاميرا حتى يتعب الجميع، فيسأل الحكيم ضيفه: ما هي أسعار الثقافة في بلادكم؟ بكم مثلًا يباع الكتاب والأسطوانة، وما ثمن تذكرة السينما والمسرح؟ ونفهم من الرجل أن متوسط سعر الكتاب يساوي نصف جنيه مصري، فيقول له نجيب محفوظ: في مصر يبلغ ثمن النسخة من كتاب صغير الحجم جنيهين، ويصل ثمن النسخة من كتاب كبير الحجم إلى خمسة عشر جنيها. يسأله الحكيم: وماذا يأخذ المؤلف؟ يجيب الضيف: حسب حجم الكتاب، هناك تسعيرة لكل ملزمة، وحسب عدد الملازم يتقاضى الشاعر أو القصصي أو الباحث أجره. وأسأله بدَوري: أليست هناك فروق بين مكافآت الكتاب، أي هل تتساوي أجورهم جميعًا عن الملزمة؟ يقول الروائي الأرمني: هناك فروق بالطبع، وكلما أعيد طبع الديوان أو الرواية أو البحث أخذ الكاتب ستين في المائة من أجره السابق.

يهز الحكيم رأسه قليلًا وينظر خفية إلى نجيب محفوظ، ويطلب مني أن أجلس بجانبه. يهمس لي: ستأتي الآن سيدة مزعجة، وسأتآمر معك عليها فنكذب معًا كذبة بيضاء، أقول لها إنك تعد كتابًا جديدًا عني، وإنها تستطيع الرجوع إليك والاتصال بك، وتوافقني أنت على ذلك. ولم أكن قد أجبت حين دخلت السيدة فعلًا، واستأذنت في الجلوس مكاني، إلا أن الحكيم صدها بحسم فانفعلت على نحو لا يليق. حينئذ كان المترجم المصري يقول إن الروائي الأرمني ليس راضيًا عن هذا الأسلوب في التعامل مع الأدب. قال نجيب محفوظ: بالطبع، فإنه يؤدي إلى ميزان غريب، فالشاعر، أو الكاتب عمومًا سيحاول أن يزيد من عدد الملازم ليحصل على أجرٍ أعلى، ولو على حساب الفن. قال «الخواجا» السوفيتي: هذا صحيح، فالموهبة مهما كانت كبيرة، إذا تجسدت في صفحات قليلة، فإن صاحبها لا يحصل على شيء كثير. وهذا ظلم. علق نجيب محفوظ: ظلم للأدب لا للأدباء.

سألني توفيق الحكيم: هل رأيت لويس عوض؟ قلت نعم. قال: الشباب يهاجمونه لأنه لا يمتدحهم، أو لأنه صريح. قلت: بل لأن أشياء عديدة تغيرت، من بينها الأدب والنقد. ولقد كتب الرجل تاريخ الفكر المصري الحديث في عدة مجلدات، ولا يزال يكتب. وقد كتب «مقدمة في فقه اللغة العربية»، وما يزال يكتب سيرته الذاتية. إنه لم يكف عن الكتابة. ولكن النماذج التي كانت تغريه بالنقد الأدبي، لم تعد هي ذاتها الآن.

كان نجيب محفوظ ينصت في صمت. وفجأة قال: ليست هناك أزمة حقيقية في الإنتاج الأدبي، وإنما هناك أزمة في النقد بمعنى المتابعة. روايات وقصص كثيرة تصدر خلال

السنوات الأخيرة، وقصائد كثيرة أيضًا. ولكن الفحص الدقيق لما ينشر بات نادرًا إن لم يكن متعذرًا. قال الحكيم: ولكني أرى الحق في جانب لويس عوض. لم يعلق نجيب. قلت: لا أظنها معركة، كتلك التي نشبت بين طه حسين والعقاد من جانب والمجددين من جانب آخر في أوائل الخمسينيات. كان الحوار القديم يدور حول «الوزن» في الشعر الجديد، حول استخدام اللهجة العامية، وحول الواقعية وغير ذلك، من مفاهيم ومصطلحات ومناهج. أما «المعارك» الجديدة فليست لها هذه المقدمات ولا تلك النتائج. قال الحكيم: إنها فقط، لأن رجلًا كبيرًا كلويس عوض لم يكتب عن هؤلاء الشباب. وقال محفوظ: بل لعله كتب عن المرحوم أمل دنقل، ومؤخرًا كتب عن محمد إبراهيم أبو سنة. قلت: ليس هؤلاء هم المقصودين بالشباب، فالحق أن جيل الستينيات لم يعد شابًّا لا بالمعنى الزمني ولا بالمعنى الفني، فلقد كبروا شكلًا ومضمونًا. هناك شباب جديد في الأدب المصري.

نجيب محفوظ يقول بهدوء: هذا صحيح، هناك إنتاج أدبي جديد في مصر، وكثير أيضًا. والمشكلة في النقد لا في لويس عوض أو عبد القادر القط أو علي الراعي. النقد ليس هو النقاد فقط. قال الحكيم: النقد طليعة ثقافية. كتيبة صدامية، مع الذوق السائد والمعايير السائدة، مع الأدباء والقراء على السواء. والوضع الثقافي الآن لا يسر. قلت: هناك نقاد آخرون غير الذين ذكرهم نجيب محفوظ، من أجيال ورؤى مختلفة. ولكن النقد لم يعد «الحركة» من منابر وأفكار واتجاهات ومحاورات ومؤسسات ونظريات ومؤلفات ومترجمات، ومن علاقات حية بين النقاد والأدباء والقراء. النقد بلا جمهور ليس نقدًا، والأدب بلا نقد ليس أدبًا، والجمهور دون هذا وذاك ليس جمهورًا من القراء. ليس ذوقًا جديدًا وموازين جديدة وأحلامًا جديدة.

أقول لنجيب محفوظ بعد أن تذكرت: كل سنة وأنت طيب، عيد ميلادك الخامس والسبعين. وأنظر للحكيم قائلًا: بالرغم من أنني تأخرت إلا أنني لا أرى بأسًا في تهنئتك بعيد ميلاك السابع والثمانين. محفوظ يبتسم بحياء ومحبة، والحكيم يقف للمرة الأولى منذ دخلت مكتبه متوجهًا إلى مكتبته فيفتح زجاجها ويأخذ نسخة من كتاب ما. يمسك الكتاب، ويقول: هذه مجموعة مقابلات معي، أخذت أقرأ إحداها، وقد نشرت أكثر من عشرين عامًا، ما إن وصلت إلى السطر الأخير حتى فوجئت باسمك. إذن، فهذه النسخة لك.

سألت نجيب محفوظ: كنت في الثامنة من عمرك حين قامت ثورة ١٩١٩م ومع ذلك فهي لا تغادر مخيلتك الوجدانية والفكرية، حتى إنك تقيس بها كل ما جرى بعدها

— خاصة ثورة يوليو — فهي النموذج «الثابت» في تكوينك. قال: نعم، وقد بكيت حين مات سعد زغلول. قلت: لقد صور الحكيم هذه الثورة في «عودة الروح»، وصورتها أنت في أحد أجزاء «الثلاثية»، وما أبعد النسيج هنا عن النسيج هناك. وأقصد نسيج الرؤية لا نسيج الأحداث. سألني الحكيم: ولكن ماذا تقصد بالثبات، أو النموذج الثابت؟ قلت: أي أنها المعيار. مثلًا، هي الثورة التي طالبَت بالجلاء والدستور، أي أنها ثورة ليبرالية. وهي أيضًا ثورة وطنية مصرية شعارها الدين لله والوطن للجميع ومصر للمصريين، فهي ثورة القومية المصرية. ثم أنها ثورة الأفندية والتجار والطلاب والفلاحين والعمال، فهي ثورة «الجبهة الوطنية» بقيادة الطبقة الوسطى.

كان الحكيم يمسك يدًا بيد وأحيانًا تشتبك أصابعه فيخلصها من بعضها البعض وكأنه يعد عليها ويحصي ما أقوله، ثم نظر إلى نجيب محفوظ وسألني: وأخيرًا، أين المعيار الذي تتكلم عنه؟ قلت: إن هذا المحتوى في ثورة ١٩١٩م قد تحول إلى فكر ووجدان عند جيل كامل من المثقفين المصريين مهما تعددت أيديولوجياتهم وتجليات مواهبهم، إنه الجيل بالمعنى الواسع، الذي يضم في إهابه عدة أجيال: طه حسين، العقاد، سلامة موسى، توفيق الحكيم. لويس عوض، محمد مندور، نجيب محفوظ، حسين فوزي، أمين الخولي، عبد الرحمن بدوي، زكي نجيب محمود.

بهدوء علق نجيب محفوظ: إنهم عدة أجيال وعدة اتجاهات بالفعل. قلت: وأيضًا عدة رؤى وانتماءات تلتقي في نقطة جوهرية، وهي مصر المصرية الليبرالية. وقد تكتب أنت «عودة الروح» مركزًا على «الكل في واحد» وقد يكتب نجيب الثلاثية مركزًا على الصراع الأيديولوجي. ولكن النتيجة واحدة. يهز الحكيم رأسه، وهو ينظر إلى ورقةٍ أمامه، يلتقطها ويقول: أية نتيجة؟ نتيجة الثورة؟ يبتسم نجيب محفوظ: ربما نتيجة الأدب أو نتيجة الامتحان. لا أتردد في القول: بل هي بالفعل نتيجة الامتحان في الأدب والثورة معًا.

تتسع عينا الحكيم ويأذن بدخول السيدة التي تمسك بمنحوتة الحمار الصغير، ويقول: يا سلام، هكذا إذن؟ أقول له وأنا أنظر إلى نجيب محفوظ: أنت قلت في «عودة الروح» إن الكل في واحد هو شعار مصر الوطنية الموحدة. أدرك عبد الناصر وزملاؤه ما تقصده. قرءوا أيضًا ربما «شجرة الحكم» وفيها تدمغ الحياة الحزبية بالفساد، فأدركوا ما ترمي إليه. لذلك أحبوك مرتين: حين ألغوا الأحزاب وحين أصبح الكل واحدًا. وتناسى الجميع، أنت وهُم، أنك من دعاة القومية المصرية وحدها دون ارتباط بأية «عروبة».

تظاهر الحكيم بالغبطة وتساءل بدهشة ماكرة: ما هذا كله؟ أجبت: دون سابق تعارف قررت الناصرية أن تكون أحد المبشرين بها، وهي تدري أنك لا تطيق رؤية

الرداء العسكري في الحكم. وقررتَ أنت ممارسة اللعبة إلى النهاية. نظر نجيب محفوظ في ساعته، واستأذن إلى لقاء. قلت للحكيم: أصدرت أغلب إنتاجك في العهد الناصري، نقدته مرتين مشهودتين: يوم أن دخل اليسار السجون في «السلطان الحائر» وعشية الهزيمة في «بنك القلق». وفي بعثة «الحمير» و«الصراصير» بعد ذلك. أنت أنت لم تتغير. وما إن غاب عبد الناصر حتى وجدت نفسك في شعارات العهد الجديد: الليبرالية والمصرية. ولكن الزمن كان قد تغير. وأضحت الليبرالية ترادف الانفتاح المتوحش، وأمست المصرية تعني مخاصمة العروبة لدرجة الاعتراف بالعدو التاريخي.

قاطعني الحكيم، وهو يرفع عينيه من الورق إلى السيدة التي قدمَت له منحوتة الحمار وطلبت الجلوس إلى جانبه للتصوير. ودارت كاميرات الفيديو أو السينما لا أدري. وجه لها الحكيم الكلام: هل سمعت كلام النقاد؟ ولكنه كلام ناقص، لأنني اعترضت على التوحش الداخلي والخارجي. وكذلك فعل نجيب محفوظ. هل قرأت أعماله الأخيرة؟ إنه يندد بالانفتاح، وفي تصريحاتي المتكررة استنكرت مواقف إسرائيل. ولكنك بدأت الكلام بثورة ١٩١٩م ولم أفهم إلى الآن ماذا تقصد؟

قلت: أظنك فهمت تمامًا ما أعني، فلا أنت ولا جيلك كله تخلى عن رؤى ثورة ١٩١٩م المصرية الليبرالية، والتي هي في الصميم رؤى الطبقة الوسطى الصاعدة بشرائحها المختلفة. كلكم حاكمتم ثورة يوليو بموجب موازين تلك الثورة، بالرغم من أن الدنيا كلها — ومصر طبعًا — كانت قد تغيرت. وكلكم تعاملتم مع العهد الجديد على أساس تطابق شعاراته مع شعاراتكم، ولكن الزمن كان قد تغير أيضًا. وتلك هي «المأساة» بالمعنى الدرامي: تناقض التكوين الأصلي والثابت للكاتب مع المتغيرات، فمرة يرفضها لأنها ضد رؤياه ومرة يقبلها كأنها رؤياه، ثم يكتشف — بعد فوات الأوان — أنها ليست كذلك. والعيب ليس في الرؤية ولا في نقيضها، ولكنه في الثبات حين يتطلب الأمر التغيير.

قال الحكيم وقد ضاق ذرعًا بالتصوير المستمر: كفاية، أريد أن أتكلم مع الرجل الذي لم أره منذ زمن. وانصرف الجميع، وبقيت معه. دخل الناقد عبد الرحمن أبو عوف، وهو الذي دعاني أصلًا للموعد، فسأله الحكيم وهو يضحك: تعرفه، إنه كما قلت لك عن كتابه، وهو يتحدث معي منذ ساعتين وكأنه يؤلف كتابًا جديدًا. قلت له: هذه «كذبة» لم تنطلِ على السيدة المزعجة. قلت له أيضًا: نجيب محفوظ، سواء كتب أو لم يكتب هو نجيب محفوظ صاحب الإبداع المستمر مما أعطاه في السابق. إنه يبدع في الأجيال الجديدة، وهو شريك أصيل في كل حرف من الأدب الجديد داخل مصر وخارجها. وأنت لست مجرد

قيمة تاريخية، فأعمالك ستظل من قيم الإبداع العربي في كل العصور. لقد أبدعتما فينا روح الحياة.

سألني، وقد بدت معالم التأثر في وجهه: هل ستقرأ «ملامح داخلية»؟

أجبت: إنني أقرؤها دومًا، دون ملل، ملامحك جزء من «داخل» مصر والحرف.

٣

ليس لمكتب توفيق الحكيم جدران. هذا هو الباب، فالمكتبة، فالحكيم ثم … شارع الجلاء، فالجدار الطويل العريض هو نافذة زجاجية كبيرة. أقول ذلك، لأن جدران المكتب الصغير لنجيب محفوظ تجذب عينيك إلى لوحتين لا تغادران مخيلتك، كلتاهما لجورج البهجوري، من معرضه القديم الذي صنع اسمه كرسام في الطليعة: أطفال الحارة؛ لون التراب المصري بتدرجاته المختلفة التي تملأ اللوحة بالظلال البنية الصفراء الكابية، حتى إن التمايز بين الرأس والعينين والجسد يقترن بذلك الضوء الخافت السواد والخطوط الحادة الصمت والتكوين المشبع برائحة نفاذة من خلال التضاد والتقاطع بين الوجه والروح.

قلت لتوفيق الحكيم: هل قست المسافة بين «عودة الروح» و«عودة الوعي»؟ هز رأسه، وهو ينظر إلى عصاه، ثم تمتم: أربعون عامًا. قلت: أنت تتكلم عن الزمن، ولكني عنيت المسافة بين الوجه والقناع. كأنه فوجئ، وفي اندهاشٍ ماكر سألني: هل تقصد المسرح؟ أجبت: بل المسرحي. ولا أقصد العصا والبيريه وصينية البطاطس التي لا تجيد المرأة سواها. هذه كلها — لمن عاش في باريس سنوات — «حركات مشروعة»، باستثناء أنني منذ وصلت لم أشرب فنجانًا من القهوة إلا في مكتب نجيب محفوظ. أما «عدو المرأة» فليست أكثر من شائعة تؤكد أنك «حبيبها». المرأة في مسرحك الفرعوني اليوناني الإسلامي المملوكي المصري، لا علاقة لها بصينية البطاطس. وإذن فالوجه والقناع مسألة أخرى، قال لي. واستطرد: لعلك تقصد أقنعة الشخصيات التاريخية أو الفلكلورية أو الدينية كأهل الكهف وسليمان الحكيم وأشعب وشهرزاد وإيزيس؟

قلت لتوفيق الحكيم: أقصد المسافة بين «الروح» و«عودتها»، وأيضًا المسافة بين «الوعي» وعودته، أيهما الوجه وأيهما القناع؟ عودة الروح تعني أن الروح كانت غائبة، وأنت تعني بها روح الثورة أو روح مصر. أين كانت هذه الروح، هل غيابها كان الوجه وعودتها هي القناع، أم أن الروح ذاتها كانت وجهًا وأنت القناع، أو العكس. أريد ردًّا على هذا السؤال قبل الانتقال إلى «عودة الوعي».

كان الحكيم في هذا الوقت تمامًا ينظر عبر الزجاج ممسكًا بالعصا بين يديه، مبتسمًا كأنه يطالع عينيه في المرآة: أنت ماذا تريد بالضبط؟ سؤالك غريب كأنه «فزورة». قلت: السؤال الجديد أغرب: ماذا يمثلك أكثر «عودة الروح» أم «يوميات نائب في الأرياف»، وقد كتبتهما في وقتٍ متقارب مع بداية الثلاثينيات؟ على الفور، أجاب: كل حرف يمثلني، وليس هناك ما يمثلني أكثر. كتبت «عودة الروح» بتحريض من ثورة ١٩١٩م. قاطعته: كان قد مر عليها أكثر من أربعة عشر عامًا حين بدأت تكتب الرواية. كلنا يعلم أنك بدأت كتابتها أولًا في فرنسا وفي الفرنسية، ثم عدت إلى صياغتها في العربية. وهي العمل الوحيد الذي لم تخشَ فيه استخدام بعض المفردات، وأحيانًا الفقرات العامية. ومن الغريب أن يكون محمد حسين هيكل قد سبقك إلى هذه «الأطوار» كلها في «زينب» باستثناء أنه لم يجرؤ على توقيعها باسمه عام ١٩١٤م. ولكنه كتب منها في البداية أجزاءً بالفرنسية ثم أعاد صياغتها واستكملها بالعربية التي لا تخلو من العامية، وهو أيضًا رجل قانون مثلك، وتعلم في فرنسا. ألم تفكر في أوجه الشبه والاختلاف بينكما؟

كان الحكيم قد ارتكز بذقنه على عصاه، وهو يقول لي: بل إنني أفكر في أسئلتك التي تراكمت، وربما ننسى بعضها، وهذا أفضل. أنت في العادة لست خبيثًا، فماذا جرى لك؟ سؤالك الأصلي حول الوجه والقناع، أليس كذلك؟ ولكنك «عقدت» المشكلة التي تفرعت كثيرًا. أنا لم أفكر مثلًا في أية مسافة بين الروح وعودتها، ولكني أفكر معك الآن بصوتٍ عالٍ. ثورة ١٩١٩م هي نفسها روح مصر التي تختفي أحيانًا ولكنها لا تموت أبدًا. أين القناع إذن الروح والثورة ومصر مترادفات لوجهٍ واحد بلا قناع. و«يوميات نائب» كتبتها أثناء عملي وكيلًا للنائب العام في الأرياف، وهي أيضًا صورة لمصر بعد الجفاف، جفاف الروح. إنها وجه وليست قناعًا، أو هي أحد وجوه مصر الخافية عن العيون. ولا شك أن رواية «زينب» كانت موجودة، وعن الريف أيضًا، ولكنها بعيدة عن الجو الذي استهواني وحرضني على كتابة «اليوميات». ما هي قصة الوجه والقناع معك؟

قلت: أنت تغري الناس بفكرة الوجه والقناع من زاويتين لا أتوقف عندهما، وهما الشعارات الخارجية كعدو المرأة والبخل والعصا والبيريه من ناحية، والرموز الداخلية في أعمالك المسرحية المستلهَمة من التاريخ والتراث الشعبي. إنني لا أتوقف عند هذه المعاني التي قد تكون هي ذاتها «قناعًا» يخفي وجهك الحقيقي. إنني أتوقف عند البنية الفكرية-الجمالية في عالمك، وأتساءل ربما في صيغ غير مطروقة أو غير مطروحة. ولكن دعنا نقول إننا نبحث عن السر، سرك.

اضطربَت العصا بين يديه، وعيناه تلمعان، وهو يتحرك فوق مقعده: سري! أعوذ بالله، ليس لدي أسرار، قل كلامًا آخر يا شيخ.

قلت: هذه هي المشكلة بالضبط، أن لك باستمرارٍ كلامًا، وكلامًا «آخر». قاطعني وهو يبرز العصا بين يديه: إياك أن تنسى نفسك، واعلم أن العصا ليست نكتة. استأنفت: الليبرالي في «عودة الروح» يرتدي «القناع الاجتماعي» في يوميات نائب، لتقول الشيء ونقيضه: أنت مع الثورة الليبرالية، ولكنك ضد الأحزاب والبرلمان، أليس هذا كان موقفك؟ سألني: ثورة ١٩١٩م عظيمة، وسعد زغلول عظيم، ولكن الأحزاب خيبت ظني، هل هذا عيبي أم عيب الأحزاب؟ وحتى ترتاح، فثورة يوليو عظيمة ولكن غياب الديمقراطية، مأساة، والهزيمة كارثة، فهل هذا عيبي أم عيب الأمر الواقع الذي شرحته في «عودة الوعي»؟

وجدتني أصارحه: أنت لم تكن حزبيًّا عندما هاجمت الأحزاب، ولم تكن اشتراكيًّا في عهد الاتحاد الاشتراكي، أي أنك حين تمارس الليبرالية أو الراديكالية اخترت الكتابة قلعة لك، والوظيفة حصنًا، فكنت آمنًا طول الوقت، أليس كذلك؟

بسرعةٍ أجاب: ليس كذلك. وأنت تعرف أنني اضطُهدتُ في العهد الملكي، وكدتُ أُضطَهد في العهد الناصري لولا جمال عبد الناصر نفسه، والسادات هاجمني حين كتبت ووقعت على بيان الكُتاب بالإضافة إلى أشكال متعددة من الهجوم والضغوط التي تعرف بعضها ولا تعرف البعض الآخر.

قلت: أنا لا أنكر ما تعرضتَ له، وهذا طبيعي لأي كاتب بحجمك، ولكن هناك ظاهرة الاستقلال عن الأحزاب قبل الثورة. وهي ظاهرة تشملك أنت ونجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس على سبيل المثال. ولكن نجيب محفوظ كان له قلب وفدي، أما أنت وإحسان فقد وقفتما ضد «الحزبية»، وبالذات ضد «الوفد» بالرغم من موقفكما الوطني الصريح الواضح.

تنهد لأول مرة، وهو يقول: على أية حال، هذه مسألة أخرى، فما علاقتها بالوجه والقناع؟ قلت: إن البعض يتصور — وله العذر — أن لك مواقف متناقضة من ثلاث قضايا: أولاها «اليسار»، ونستطيع أن نراجع معًا كتاب «ملف عبد الناصر بين اليسار وتوفيق الحكيم». والقضية الثانية هي «الإسلام» ونستطيع أن نراجع معك كتابك «الأحاديث الأربعة» والآخر «الإسلام والتعادلية». والقضية الثالثة هي «إسرائيل»، ونستطيع أن نراجع مجمل تصريحاتك وتصريحاتك المضادة بشأنها.

يأخذ ورقة صغيرة وقلمًا، فيدوِّن شيئًا ثم ينتبه إلي قائلًا: إنني معك في أنه لا يجوز الفصل بين الفكر والسلوك، ولكن ما هو المرجع؟ إنه النص. نص الكاتب ليس هو التصريحات الصحفية، بل هو العمل الأدبي.

سألته: هل تعتقد أن وعيك كان غائبًا حين كتبت «الطعام لكل فم» و«السلطان الحائر» و«بنك القلق»؟ قال: كلا. نعم، قال: كلا، فقلت: هذه الأعمال صرخت بأعلى صوت: العدل الاجتماعي والديمقراطي، فلم يكن هذا وعيًا غائبًا، بل هي المسافة بين الوجه والقناع. ضحك وهو يقول «تاني!» أجبت: نعم تاني وثالث ورابع، لأن «عودة الوعي» ليس عملًا أدبيًّا، ولكنه القناع، لأن البيان الذي كتبته لروز اليوسف عن موقفك من اليسار هو الوجه الذي طالعناه في النص المكتوب: الطعام لكل فم والسلطان الحائر وبنك القلق. المسافة بينهم تملؤها: الضغوط السلفية التي مورست لتغيير عنوان عن الأحاديث، والضغوط التي مارستها على نفسك امتدادًا لدعوى «الاستقلال».

كان الحكيم صبورًا، وهو يشرح لي باهتمام: أعرف انشغالك بموقف الكاتب، ولكني أعرف أيضًا أن الكاتب مهما حاول التخفي فإن النص يكشفه. أدبنا وثيق الارتباط بالواقع كأي أدب آخر، وأدباؤنا حياتهم مطبوعة في أدبهم كأي أدباء آخرين في العالم. ولكن المشكلة متعددة الجوانب: الكاتب ليس سياسيًّا، ولكنه يقوم بدور سياسي تتضاعف أهميته في العالم المتخلف. في العوالم الأخرى هناك الأحزاب والبرلمان والنقابات والصحافة الحرة والإذاعات الحرة والتليفزيونات الحرة، وغير ذلك. الكاتب في بلادنا، يحاسَب كأنه عضو مكتب سياسي لهذا الحزب أو ذاك، ولكنه في الحقيقة عند الامتحان، لا ظهر يسنده؛ لذلك فإنه في مواجهة الدولة أو الحكومة وحيد. أين المفر؟ إنه النص. هو المأوى الحقيقي والنهائي للكاتب. هو الوجه إن شئت. وهكذا، فأنت تستطيع أن تفسر لماذا كان أدبنا وما يزال سياسيًّا إلى هذا الحد، ولماذا كان أديبنا مستقلًّا عن الأحزاب والسياسيين إلى هذا الحد؟ أدبنا متخَم بالسياسة، قياسًا بالآداب الأخرى. وأدباؤنا المستقلون أكثر كثيرًا من زملائهم في البلاد الأخرى. ليس هذا تناقضًا، بل العكس، فالوجهان هما لعملة واحدة، وليس كما تتصور الوجه والقناع. قلت لتوفيق الحكيم بعد فترة من الانشغال بزائر عابر: أنت لم تكتب الرواية كثيرًا، ولكنك حين كتبت «عودة الروح» كنت تمهد الطريق، كذلك حين فعلت في «يوميات نائب». هذا الطريق الذي سبقك إلى التكهن به الكثيرون، كنت أنت الذي عرفت أوله. وأقبل نجيب محفوظ ليؤسس ويبني، بالرغم من أن الطلائعيين كانوا هناك ولكن توفيق الحكيم بقي حريصًا على مواصلة الطريق الآخر: المسرح، والطريق الثالث: الفكر.

الرواية تهيكل الأحداث والشخصيات والمواقف في نسيج زمني ومكاني لا يحتملان الأقنعة وإن احتويا الرموز. المسرح يستكمل القناع في الحوار، والفكر يباعده في المنولوج. أنت اخترت المسرح لاستكماله، وكذلك الفكر ... هل تسلل إليك الوجه من هنا، والقناع من هناك؟

الحكيم يمسك عصاه ويقول: اتق الله، فأنت الآن تدخل بنا في مجاهل البحار العميقة، في أعالي البحار. الروائي المسرحي؟ المسرحي المفكر؟ لا بد من أن هناك صلة بين الصفة والموصوف، فالرواية باستمرارية كتابتها تطبع الروائي بالكثير من صفاتها. وإذا كنت تقول بخلوها من القناع فكاتبها يخلو من المعادل الذاتي لهذا القناع. أما المسرحي فيختلف، ما دمت تقول بأن القناع جزء من البنية الدرامية. هنا لا يصبح القناع ستارًا على الحقيقة ولا ازدواجية في الشخصية بل جدل بين البصر والبصيرة، وبين القلب والعقل، وبين الحدس والخيال. هذا الجدل يتخذ شكلًا آخر في الفكر، شكلًا لا مضمونًا. الفكر مونولوج في الظن، وديالوج في الفعل. إنه ضمير المتكلم وضمير المخاطب وضمير الغائب في وقتٍ واحد. جماع الأزمة إذن. الحواجز الوهمية تصوغ الوجه والقناع، كمحاكمة للذات والموضوع في وقت واحد.

توفيق الحكيم يستعد للذهاب. لا تبدو عليه معالم الإرهاق. يطلب السيارة أن تنتظره بالباب. يهز عصاه مجددًا، وهو يلتفت إلى الورقة التي خطط فيها بعض الكلمات. يلاحظ أن عبد الرحمن أبو عوف كان «ينتقي» من المكتبة طبعات جديدة صدرت لأعماله القديمة. يقول له: خذ ما تشاء إذا كانت هناك أكثر من نسخة. يتكلم معه حول أحد الدارسين لأدبه. يقول الرجل: عيبه أنه لا يحلل، وأنه يقارن مع أعمال لا علاقة لها بي. النقد إبداع أدبي كالقصة والمسرح والشعر. إبداع، وليس هامشًا أو تعليقًا أو انطباعًا. أما الأكاديميون فيكتبون «دراسات أدبية وبحوثًا علمية» لا نقدًا أدبيًّا، والصحفيون يكتبون انطباعات وهوامش وتعليقات في أحسن الأحوال، لا نقدًا أدبيًّا. النقد يحتاج إلى جانب الموهبة المساوية في المعدن لموهبة الأديب، إلى العلم والفكر، ثم يترجم نفسه في حالة إبداعية كاملة.

كانت السيارة تنتظره، وهم يطلبونه بالتليفون لأن الشوارع مزدحمة. كان هو يردد: حتى الزمن له وجه وقناع، لا المكان وحده، فكيف يتعرى الوجه البشري تحت حرارة الشمس وجليد الشتاء؟

أجبت نفسي وأنا أودعه على باب «الأهرام»: هذا العملاق يطاول الزمن لأنه استطاع أن يبدع اللغة في منتصف المسافة تمامًا بين الوجه والقناع.

يناير ١٩٨٧م

نجوم العصر السعيد

١

ليس صحيحًا أن هناك نجمًا لكل العصور. من الممكن لألحان سيد درويش أن تبعث بعد وفاته بنصف قرن، ولكن هذا لا يعني أن الشيخ سيد نجم العشرينيات هو نفسه نجم السبعينيات. معناه فقط أن موسيقاه قادرة على البقاء لأمد طويل. ولا أحد يعلم ما إذا كان سيد درويش نجمًا في عصره أم لًا، لأن النجومية بحد ذاتها لا ترادف الموهبة؛ فقد تواكبها ولكنها لا تلازمها بالضرورة. هناك عباقرة ليسوا نجومًا، في كل مجال من مجالات الفكر والعلم والفن والحياة.

النجومية تعني أولًا الحضور والجاذبية. ولا تفيد الموهبة وحدها في ذلك، بل هناك فن صناعة النجم. وهو الفن الذي بلغ الذروة مع تقدم وسائل الإعلام. قبل ظهور الصحافة حتى أثناء ظهورها، كانت الفرقة المسرحية تلف المدن والقرى فوق الحمير والبغال والعربات التي تجرها الخيول، لتعلن عن «الليلة» أي السهرة المسرحية. وحتى أفلام السينما كانت تعلن عن نفسها بدق الطبول والنفير والصاجات والهتاف من ميكروفون بدائي عن تمثيل «الحب الأول» أو «حكم القوي» في صالة نجيب أفندي بجانب القهوة البلدي بعد المغرب، وتعالوا شوفوا ست ليلى تغني وتمثل وأنور وجدي، اتفرج يا سلام، سلام مربع. وهات يا مزيكة حتى يبدأ الفيلم.

الإذاعة غيرت الدنيا. لم يعد صوت أم كلثوم حكرًا على بكوات وباشوات وأفندية العاصمة الذين يستطيعون أن يدفعوا ثمن التذكرة و«يرون الست بعيونهم». أصبح الجميع، من يملك الراديو ومن لا يملكه، يستطيع أن يسمع الست. وفي هذا الوقت كانت الملصقات في الشوارع على جدران الأبنية، وكانت صور الفنانين — كارت بوستال — قد

بدأت، بمشاركة الصحافة، في صناعة نجوم السياسة والأدب والسينما والمسرح، وأيضًا نجوم المجتمع من سيدات ورجال أعمال.

السينما، بعد المسرح، كرست النجومية. الفرقة المسرحية تنتقل ولكن في أضيق الحدود. والبعض — أو الأغلبية إن تمكنت — تفضل المسرح الذي تشاهد فيه يوسف وهبي بلحمه ودمه والست فاطمة رشدي شخصيًّا وجورج أبيض بجلالة قدره. ولكن السينما أكثر شعبية، فالصورة الناطقة المتحركة جسدت الخيال في ألمع حالاته.

ولكن ليس كل من خطب في الماضي أصبح سعد زغلول أو مصطفى النحاس أو جمال عبد الناصر. كان هناك عشرات الباشوات الجهابذة في القانون والسياسة إلى جانب، وفي مقابل سعد زغلول والنحاس، ولكنهم لم يكونوا نجومًا. وكان هناك الكثيرون من الضباط والثوار إلى جانب وفي مواجهة عبد الناصر، ولكنه وحده كان نجمًا. ليست الأضواء وحدها هي السبب، لأنها قد تتوزع بقدرٍ متساوٍ على الجميع، ولا يبرز سوى «النجم». وقد تخلق الأضواء زعيمًا في السياسة وغيرها، ولكنها لا تخلق «الكاريزما» أي الشخصية الساحرة الآسرة بجاذبيتها الطاغية.

والنجم ليس بالضرورة هو «المحبوب»، ولكنه الرائج. وقد تتوافر المحبة والشعبية والموهبة لأحد النجوم، وقد لا يتوافر لغيره سوى الحضور والموهبة فقط. ولا أحد يعلم على وجه اليقين من أحب محمد نجيب ومن كرهه، ولكن المؤكد أنه كان نجمًا وحاضرًا وجذابًا أيضًا. وربما يظل النجم منطفئًا لزمن يطول ثم يلمع فجأة، حين يرتبط حضوره بالزمن الذي يناسب نوعية جاذبيته. جمال عبد الناصر كان نجمًا محبوبًا وشعبيًّا لدى الغالبية الساحقة، ولم يكن أنور السادات محسوبًا في عداد النجوم بالرغم من أنه عمل بالصحافة والبرلمان. لم يكن الزمن مؤهلًا لتفجير مواهب الرجل، زمن التحولات الوطنية والاجتماعية نحو الاستقلال. ولكن السادات أصبح نجمًا، وأن يكن مكروهًا من الغالبية الساحقة، نجمًا له حضوره وجاذبيته، بأسلوبه في التعبير وطرائقه في التفكير وأدائه السياسي. ولكنه نجم زمن جديد. وليست صدفة أن تتسابق صوره إلى أغلفة المطبوعات العالمية، ولكن متى؟ حين وطئت قدماه الأرض المحتلة أصبح نجمًا عالميًّا لمدة ساعة في كل بيت أوروبي وأمريكي. وكما قيل عن كيسنجر ذات يوم، بلسان رئيسه نيكسون «إنه وزير خارجية العصر» ثم هوى النجم من حالق ووترجيت، كذلك قال الإعلام الغربي إن السادات هو نجم العصر بعد أول إنسان هبط على سطح القمر، ولكن هذا الإعلام سرعان ما قارن بين جنازة الملايين الخمسة (في رحيل عبد الناصر) وجنازة الخمسين رصاصة «السادات» الذي كان ألمع نجوم عصر «الانفتاح» بل كان العنوان الرئيسي إلى أبواب هذا العصر.

في جميع الأحوال، ليس العصر متجانسًا، أي أنه قد يثمر النجم والنجم المضاد إن جاز التعبير. ولكنها حالة نادرة في بلادنا، تتطلب توازنًا ليبراليًّا مفقودًا. وعندما يختل هذا التوازن لمصلحة مجموعة من القيم والبنى الاجتماعية-الثقافية، تصبح النجومية محصورة، غالبًا، في الفئة الأكثر تعبيرًا عن العصر الجديد، بل تصبح من ملامحه الفارقة.

في الزمن الناصري بمرحلتيه الوطنية والاجتماعية، كان هناك نوع من التوازن الليبرالي بين النجوم: توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف إدريس ويوسف السباعي وإحسان عبد القدوس وأنيس منصور وفاتن حمامة وعبد الحليم حافظ وأم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش وعبد المنعم إبراهيم وعبد المنعم مدبولي وشفيق نور الدين وتوفيق الدقن وفؤاد المهندس وشويكار ونجوى فؤاد وسهير زكي وسميحة أيوب وسناء جميل وسهير البابلي ومحسنة توفيق وكرم مطاوع وسعد أردش وسعاد حسني وصلاح جاهين ولويس عوض ولطفي الخولي وصلاح عبد الصبور وصلاح أبو سيف ويوسف شاهين وحسن الإمام وجمال كامل وعبد الغني أبو العينين وجورج البهجوري وأحمد بهاء الدين ومحمد حسنين هيكل وتحية حليم وعلي ومحمود رضا وفريدة فهمي وإنجي أفلاطون وعبد الله غيث. بانوراما هائلة التنوع من نجوم الأدب إلى نجوم الرقص إلى نجوم التمثيل والموسيقى. والأسماء التي ذكرتها مجرد أمثلة تَرِد عفو الخاطر، وتقودنا إلى الصفة الأولى المميزة للعصر: وهي إفساحه المجال لأكبر عدد من المواهب ذات الحضور والجاذبية، دون اعتبار كبير للانتماء الأيديولوجي. وهو الاعتبار الذي يحول دون التعددية السياسية، فلم يكن هناك سوى نجم سياسي واحد. ولكن الفن «التجاري» مثلًا كانت له حدود، فلم يتجاوز نجومه حدود القيم العامة الشائعة في المجتمع.

وكانت المثل العليا في الحياة اليومية لطبقات المجتمع الذي يتحول، هي الأحلام الرائجة عند الشباب: كأن يصير أولًا «متعلمًا» ومثقفًا إن أمكن، وحبذا لو كان ضابطًا أو طبيبًا أو مهندسًا أو صحفيًّا، وكان حلم الفتاة أن تتزوج وأن تعمل. ولم يكن «السياسي» من النماذج السائدة على الأحلام، فالسياسيون يذهبون إلى السجون والمعتقلات، والتجار لا مستقبل كبيرًا لهم، والثقافة أناقة عقلية بعد مجانية التعليم وفرض الحراسة على أناقة باريس ولندن. أما الجيش والطب والهندسة والصحافة، فتهيئ مستقبلًا مضمونًا ماديًّا ومعنويًّا حتى في ظل «الاشتراكية».

وكان هناك «ضباط يكتبون» كجمال عبد الناصر نفسه الذي تنافس بعض الأدباء على استكمال روايته «في سبيل الحرية» وثروت عكاشة وخالد محيي الدين وأحمد

حمروش ويوسف السباعي وسعد وهبه (كان ضابط شرطة). والسباعي كتب عن حياة الضباط الثورية والعاطفية. ولأنور وجدي فيلم شهير «٤ بنات وضابط». هكذا اقترن الجيش بالثورة بالحب بالكتابة. وظهرت مئات الأفلام المسرحية والأغاني التي تصور حياة السد العالي والمصانع والمستشفيات والصحافة. ووجد ملايين الفتيان والفتيات أنفسهم في ضحكات مدبولي والمهندس وبكائيات فاتن حمامة وحسن الإمام وفريد الأطرش. واكتشفوا أحلامهم في آهات أم كلثوم وكاريكاتير جاهين وثوريات عبد الحليم. وكان التليفزيون قد ولد في قلب الحدث السياسي الأكبر: الوحدة. وهكذا انتعشت أفلام الحرية والاشتراكية والوحدة حسب الترتيب الناصري.

وكان هناك بالطبع «النجم المكبوت» أو النجم «المسكوت عنه»، المعتقل السياسي. ولكنه لم يتحول قط إلى نجم محدد ملموس، فكان البعض يدخل السجون ويخرج دون أن يتحول إلى نجم مهما أشيع عنه من بطولات. غير أن «السجين السياسي» المجرد، ظل شبحًا لنجم لم يظهر قط. ولكنه ظل كامنًا في اللاوعي الجمعي.

وإذا كان مسرح وسينما ورقص وصحافة وإذاعة وتليفزيون القطاع العام قد حدد النجومية في إطارة القيم والعلاقات الاجتماعية المتصارعة — وليست السائدة — في إطار النظام الاجتماعي للسلطة، فإن فنون ومسارح ودور نشر القطاع الخاص أتاحت إطارًا آخر للنجم. وهكذا فإن عبد المنعم إبراهيم في «حلاق بغداد» لألفريد فرج أضحكنا بأسلوب يختلف كليًّا عن أسلوب فؤاد المهندس في «أنا وهو وهي». ولا يعود السؤال، من هو، من هو أكثر موهبة من الآخر، لأن عبد المنعم إبراهيم وعبد الرحمن أبو زهرة وعبد السلام محمد وسهير البابلي وملك الجمل أضحكونا من أشياء وعلى أشياء مختلفة تمامًا عن أسباب ضحكنا في عروض المهندس وشويكار ومدبولي ومحمد رضا وأمين الهنيدي. والضحك ليس تشنجًا لذيذًا في عضلات الوجه، بل هو رؤية تطبع الفنان وأدوات الفن، تطبع الكاتب والممثل ومهندس الديكور والموسيقى ومصمم الملابس، بصفات خاصة. هنا يختلف عبد المنعم إبراهيم عن عبد المنعم مدبولي، لا في حجم الموهبة، وإنما في تكيف أداء الممثل لأدواره المستمرة مع رؤية الضحك التي تجسدها. وهي رؤية البرجوازي الصغير، في مجتمع مضطرب القوام الطبقي. لذلك كان البطل — النجم متعدد الأنماط — هو الرومانسي والبراجماتي والمتمرد والديماجوجي والإصلاحي والدوجماتي والتوفيقي … ولكنه في جميع الأحوال هو «النجم الصاعد» حتى صيف ١٩٦٧م.

في تلك الفترة كاد يبرز نجم من نوع جديد، علا صوت صاحبه من إذاعة الدولة، وعرفه الناس أو حفظوه من شعاراته السريعة الاشتعال: الأكس في التاكس، العملية في

النملية. إلى آخر هذه العبارات العبثية ذات النكهة الكابوسية التي كان يمكن تبينها بسهولة في قصص نجيب محفوظ ويوسف إدريس وتمثيليات توفيق الحكيم، وقد كتبوها عشية وغداة الهزيمة–الكارثة. قلت كاد يبرز نجم جديد، ولكنه لم يظهر، وعندما انتفض الطلاب والعمال مرتين عام ١٩٦٨م كاد النجم يلمع، ولم يكن سرابًا. ولكن الكاريزما الناصرية وحرب الاستنزاف، حالت كلتاهما دون أن يشق النجم الجديد طريقه. البرجوازي الصغير يدري أن البيت الآيل للسقوط قد سقط، وأنه قد عاش ثلاث سنوات في العراء وقد آن الأوان برحيل عبد الناصر أن يشيع «فارس الأمل» إلى مثواه الأخير. وكان المسرح معدًّا لاستقبال البطل–النجم الجديد.

كان أبطال الحكيم ومحفوظ قد هزموا، ما عاد بإمكانهم أن يصيروا نجوم العصر الجديد، بالرغم من أن «الكاتب» كان «مؤيدًا» و«داعمًا» لهذا العصر. وهذه هي المفارقة الإشكالية؛ أن النجم الجديد لم يولد من الكتابة–الرؤيا. كان التأييد للشعار، للقناع، أما الوجه فكان فاجعًا. ولم يثمر ذلك أدبًا–نجمًا. كانوا نجومًا في العهد الناصري وهم معارضوه، ولم يصبحوا نجوم الانفتاح وهم مؤيدوه.

كانت النجوم تولد في مكان آخر. كان مهدها الطبيعي هو الكباريهات ومسارح القطاع الخاص والمارد المحبوس في قمقم الذكريات. وكان المهد الأصلي هو الانقلاب الاجتماعي الشامل الذي لم يسمح للقوام الطبقي بالتبلور، وإنما بالاختلاط والتمازج والتقمص والتناسخ المالي — البترولي — الربوي. وأصبح «تاجر الشنطة» الذي كانت بيروت أقصى مناه، «رجل أعمال» يتاجر في العملة والمخدرات والتهريب. وأصبح «مقاولًا» متفرغًا لبناء العمارات القابلة للسقوط بعد أسابيع أو أشهر، أو تأجير العمارات التي لا تبنى أبدًا. ولم يعد البرجوازي الصغير أكثر من مختلس أو مرتش أو قاتل. ولم يعد القتل للثأر أو العرض، لأن الأب راح يقتل أولاده، والابن يقتل والديه، والعائلة تقتل بعضها بعضًا. وانتهى زمن الضابط فتى الأحلام أو الطبيب والمهندس وأستاذ الجامعة، وأضحى المليونير الذي كان شيالًا، والسمكري والسباك، أو المهاجر، هو ملك أحلام الشباب. تغيرت القيم تغيرًا بركانيًّا، فأمست اللامبالاة بالعمل العام — أي عمل عام — والصدفة والحظ والوصولية هي قيم العصر الجديد.

وكان لا بد لهذا العصر من أن يصنع نجومه، وقد أصبح التليفزيون ملونًا، وانتشر الفيديو. وعلى عكس العصر السابق تمامًا؛ فقد أصبح لدينا نجوم سياسيون لا نجمًا واحدًا، وقل عدد النجوم في بقية المجالات، على إطلاقها. ولم يكن من الممكن أن تكون الثقافة هي أبرز سمات «حضور» النجم وأسباب جاذبيته، حتى عندما يكون هذا النجم

هو «السياسي». كانت «الحركة» وهي المصدر الرئيسي للنجومية الجديدة، سواء في المسرح أو في السينما والتليفزيون أو في الخطابة والمحاضرة. وكانت «التسلية» هي الوظيفة الرئيسية للحركة، بهدف التخدير وتسريب الوعي الزائف. «أنا وحدي» الذي أصل، لأنني العبقري أو صاحب المال أو صاحب الحظ أو كل ذلك مجتمعًا. هذا هو النموذج الجديد الذي لا يبني المسرح القومي أو المسرح الحديث أو المسرح الكوميدي، بل يفتت المواهب إلى شظايا منفوخة على مقاسات الذوق الانفتاحي الجديد، في التليفزيون والمسرح والفيديو والقاعات العامة.

أساسًا تتوقف الكتابة عن ولادة النجوم، وكذلك المسرح الذي يحتاج دومًا إلى «خشبة» اجتماعية. تزدهر الرواية والقصة القصيرة ازدهارًا عظيها بعيدًا كليًّا عن أضواء النجوم والنجوم القديمة تفقد بريقها، لأنه لا مكان في سماء العصر الجديد إلا لنجوم الحركة المخدرة المسلية المثيرة لضحكات ودموع وأحلام الوعي المزيف، سواء كانت حركة الممثل أو المغني أو الخطيب أو السياسي. وإذا كانت الهزيمة قد بدأت منذ عشرين عامًا في «الأكس في التاكس» فقد انتهينا إلى الاعتراف بـ «احنا اللي خرمنا التعريفة» أي نحن الذين ثقبنا العملة نصف القرش، و«احنا اللي دهنا الهوا دوكو» أي إننا نحن الذين طلينا الهواء. هنا يتحول العبث إلى سخرية بلهاء من النفس والعالم، ويتحول الكابوس إلى دعوة خفية للانتحار ضحكًا أو خدرًا أو استمتاعًا أو ترهبنًا. وهي الأنماط التي جسدت، وجسدها لنا نجوم العصر الانفتاحي السعيد.

٢

في إحصاء طريف أن أربعة ملايين ونصف مليون كاسيت لعبد الحليم حافظ بيعت العام الماضي في مصر وحدها، أما أغاني أم كلثوم فقد بيع منها تسعة ملايين من الأشرطة. يقول الإحصاء أيضًا إن ما لا يقل عن عشرين فيلمًا قديما تعود إلى الخمسينيات والستينيات، قد شرع بعض المنتجين في إعادة إنتاجها.

تقول الإحصائية كذلك إن الروائي نجيب محفوظ ما زال يتصدر القائمة الأكثر مبيعًا، وإن رواياته وقصصه القصيرة تتحول فور كتابتها إلى أفلام ومسلسلات تليفزيونية أكثر من أي كاتب آخر.

أما الشاعر الأكثر رواجًا فهو ... أحمد شوقي الذي أعادت دور النشر طباعة أعماله. والكتاب الذي فاز بالإجماع هو «ملفات السويس» لمحمد حسنين هيكل. والموسيقي الذي

يتجدد الإعجاب به من مختلف الطبقات والأعمار هو سيد درويش. والنحات الذي يتذكره الناس هو مختار وتمثاله «نهضة مصر».

«السياسي» الأكثر بروزًا في المخيلة هو: صلاح الدين وأحمد عرابي ومصطفى النحاس وجمال عبد الناصر، الأربعة كانوا في الطليعة دون تفاوت كبير بين أحدهم والآخر، وإن تقارب صلاح الدين وعبد الناصر تقاربًا شديدًا.

و«المفكر» الذي يستحوذ على الانتباه هو: رفاعة رافع الطهطاوي وجمال الدين الأفغاني وطه حسين وسيد قطب، والتفاوت هنا أيضًا لا يكاد يذكر بين الأربعة وإن تقارب الطهطاوي والأفغاني تقاربًا شديدًا.

تقول الإحصائية أيضًا إن أربعة في المائة من القراء هم دون الخامسة والعشرين، أغلبهم من شباب الجامعات. وإن خمسة وعشرين في المائة من القراء لم يتجاوزا سن الأربعين، وهم في الأغلب من الموظفين والمحامين والصحفيين والباحثين وأساتذة التعليم المتوسط والعالي وطلاب المعاهد الدينية العليا في مراحل الماجستير والدكتوراه. وهناك خمسة عشرة في المائة من القراء بين الأربعين والخمسين من العمر، وهم لا يتحملون مسئوليات مادية باهظة وغالبيتهم تملك المسكن الملائم، والدخل الجيد. ويبقى عشرون في المائة من الذين تجاوزوا الخمسين موزعين بين مختلف الطبقات والمهن، ولكن ليس من بينهم «تاجر» أو «مزارع» أو صاحب مصنع.

وتصل الإحصائية إلى المسرح فتقول إن هناك ظاهرة ماتت وكانت قد ولدت في الستينيات، وهي ظاهرة المسرح الذي كتب نصوصه كبار الكتاب. وهناك ظاهرة جديدة هي المسرحية التي تجذب مئات الألوف سنويًّا وتستمر لعدة أعوام لفرقة واحدة.

وتلفت الإحصائية نظرنا إلى أنها لم تذكر كتب التراث، والتراث الديني على وجه الخصوص، لأنها باتت من الثوابت التي لا يختلف بشأنها عام عن آخر، والتي لا يدل شراؤها على عدد قرائها.

ثم يجب أن أشير إلى أن البحث الإحصائي المذكور خلا من الإشارة إلى كتب ومعارض الأطفال، لأن «العينة» ذاتها — وقد بلغت ألف إجابة — خلت من الأطفال. وخلت أيضًا من أسئلة جوهرية حول مشاهدة التليفزيون أو سماع الإذاعة أو قراءة الصحف وزيارة المتاحف وأفلام السينما والفيديو.

ورغم هذا التقصير، فإننا بإزاء مجموعة من الاحتمالات — ولا نقول الوقائع أو الحقائق تحاشيًا لمبالغات التعميم — التي يجدر بنا أن نتابعها ونحاول فهمها … فليس

من الصواب على سبيل المثال أن نستخلص من «السائد» صورة تقريبية للواقع، فما قد «نظن» أنه الأكثر رواجًا لمجرد أن هناك ضجيجًا إعلاميًّا حول اسمه وصورته قد لا يكون الأكثر نفوذًا أو تأثيرًا على القارئ أو المشاهد أو المستمع. والحكاية الشائعة تروى عن كاتب كثير الجلبة ولفت الأنظار أن ناشرًا جذبته «الهيصة» لشراء حقوق طبع وتوزيع كتاب جديد لهذا الكاتب. وإذا به بعد ثلاث سنوات من نشره لا يوزع أكثر من خمس وعشرين نسخة. النجومية شيء، والتأثير الحقيقي شيء آخر.

وأول «احتمال» يواجهنا في هذه الإحصائية أن الموتى ما زالوا أكثر «حضورًا» في العصر الجديد من بعض الأحياء. ولا ريب أن أحمد شوقي مثلًا يستحق القراءة في كل وقت، وخصوصًا لطلاب المدارس، كجزء من التراث الأدبي. ولكن ما معنى أن يكون شوقي هو شاعر ١٩٨٦م معناه أن أذواق العصر السعيد قد عادت القهقرى إلى ما قبل عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور وأحمد حجازي وأمل دنقل. ومعناه أن «شعراء العصر السعيد» لم يستطيعوا التسلل من دائرة الضوء الإعلامي الصاخب إلى دائرة الذوق العام الصامت. ومعناه أن المواهب الجديدة الحقيقية أسيرة الظل المفروض والنشر المرفوض، ومعناه أن الجماهير لم تجد نفسها عند الذين لم تقرأ لهم أصلًا، ولا عند الذين «راجوا» دون موهبة، فراحت تبحث عن أحمد شوقي ... لعله يروي العطش. وهو لن يفعل. إذن هو العقم. ليس عقم الأرض ولا بوارها من الشعر، بل عقم اللحظة التاريخية غير المبدعة.

لماذا يظل صوت عبد الحليم حافظ أكثر حضورًا ونفاذًا من أصوات هاني شاكر وماهر العطار وعماد عبد الحليم ومحمد ثروت ومحمد منير وعلي الحجار؟ طبعًا، الصوت موهبة. ولكن الصوت وحده قد يولد ويموت ولا يسمع به أحد إذا لم يجد البيئة والمناخ الذي يرعاه ويستجيب له. يستحيل لعبد الحليم أن يتكرر لا لأنه معجزة، بل لأنه ترعرع في حركة نهوض وطني التحم بها وعبر عنها. والأربعة ملايين ونصف المليون كاسيت التي بيعت في مصر العام الماضي تقول شيئًا هامًّا وأساسيًّا. تقول ببساطة إنها تفتقد النهوض وتنشده وتسعى إليه، حتى في صوت أحد الموتى. وهي تعذر الأحياء من أصحاب الأصوات الجميلة الذين «يطربون» العشاق بلغة الأربعينيات، وبلهجة الكباريهات. وفي هذه الحال، فالناس من حقها أن تعود إلى أصوات الأربعينيات مباشرة، إلى عبد الوهاب وأسمهان. ولكنهم لا يعودون إلا إلى عبد الحليم أولًا وأولًا. لأن عبد الحليم والموجي والأبنودي قلبوا الأغنية من فوق لتحت، غيروا المعنى والمبنى والكلمة واللحن والمستمع. أصبح السد العالي وجمال عبد الناصر والمصانع والمزارع وحرب التحرير من الكلمات والعواطف

والأفكار التي يمكن أن تغنى. كانت بنت الأكابر ليلى مراد والعاشق الولهان فريد الأطرش والبلبل الحيران محمد فوزي والعصفورة الحالمة نور الهدى، كلهم يصبغون الحب بألوان الليل من الأرق والسهاد إلى العتاب والخصام مرورًا بالدلال والهيام. وهي أشواق جميلة وأشجان أجمل، وستستمر في دنيانا ما دام للإنسان قلب. عبد الرحمن الأبنودي لم يخاصم الحب ولكن جعل منه قصيدة. صلاح جاهين لم يمنع العواطف ولكنه صاغها شعرًا. الموجي والطويل وعبد الحليم لم يشيعوا الغرام إلى مثواه الأخير، ولكنهم جعلوه أغنية وطنية–إنسانية شاملة.

هل عبد الحليم حافظ هو ابن العهد الناصري؟ نعم وألف نعم. ولكن الناس وهي تسمعه الآن تريد في الحقيقة أن تسد آذانها عن ساع أحمد عدوية، نجم العصر الجديد. ولا يعني ذلك مطلقًا أنهم «يكرهون» عدوية، وهم الذين أقبلوا عليه وأجزاء منهم شاركت في صنعه. ولكن عدوية يذكرهم أكثر فأكثر بأنهم في العصر النقيض لعبد الحليم حافظ. وهم يسمعون عدوية لأنه الحاضر، ثم يشترون ملايين الكاسيتات لعبد الحليم الغائب. وليس هذا من قبيل تحضير الأرواح، ولكنه الحنين إلى النهوض الوطني.

وإلا فما معنى اختيارهم لمحمود مختار وتمثاله «نهضة مصر»؟ والأرجح أن أصحاب هذا الجواب هم طلاب جامعة القاهرة، هذا التمثال المشبع بمظاهر الفتوة والنظر إلى المستقبل. والأجيال الجديدة لا تعرف مختار، ولكنها ترى التمثال، وربما تحاوره، وأحيانًا دون قصد أو وعي. وهناك فعلًا لغة سرية بين البشر والحجر، فالنحت نص متعدد مستويات المعنى، ومن ثَم مستويات القراءة. وفي الماضي لم يكن أحد «يتذكر» مختار وتمثاله، لأنه لم يرحل من العين إلى الذاكرة. أما الآن، فهم يرونه وكأنهم يكتشفونه للمرة الأولى. إنه هنا، رمز النهضة، إنه هنا، أمام الجامعة، إنه هنا رمز القلب والعقل لحظة استشراق الغد.

نهضة الوطن إذن، ما تزال هي «الحلم» بالرغم من كل التلوث الفكري والروحي. وأيًّا كانت ملاحظاتنا بل وتحفظاتنا على أسلوب البحث الإحصائي، حتى ولو اعتمد على ألف عينة، فإن الحلم بالنهضة يظل أحد الأحلام، ولست أقول الحلم الوحيد. وهو حلم وطني، لأن العينات مختلفة الانتماءات الطبقية. ومن الخطأ، على الأقل، تصور أن الحلم قد مات.

لم يمت الحلم، والدليل أن صلاح الدين لم يزل يتجسد في مخيلة البعض منا بطلًا. أين؟ في «حطين» حتى بيت المقدس حيث طهر الأرض من آخر معاقل الغزاة. صلاح الدين يطفو على سطح الوعي في هذا الوقت بالذات، علامَ يدل ذلك؟ من بقية الأجوبة يصلنا

الرد بأن عرابي والنحاس وعبد الناصر هم نجوم الحلم المصري، تجمعهم «وقفة عز» ضد الاحتلال، هو الاحتلال البريطاني عند عرابي والنحاس، وهو الاحتلال الصليبي عند صلاح الدين، ولكنه البريطاني فالصهيوني عند عبد الناصر. هؤلاء هم نجوم التحرير الوطني والقومي، سواء من نجح منهم ومن لم ينجح، إنهم فرسان الحلم المحبط المقهور المعذب. ولا ريب أنه ليس الحلم الوحيد؛ فهناك أحلام مضادة لهذه المعاني، غير أن مجرد بقاء الحلم إلى يومنا يؤكد أن مشروع النهضة الجديدة لم يمت بعد. والغريب أن الفرسان الأربعة من الموتى أيضًا، فهم ذكريات غير مسلحة بالأضواء، غير أنهم أكثر حضورًا من بعض الأحياء. أي أنهم ينهضون من أعماق اللاوعي في لحظات المأزق لحماية الضمير الوطني العام. إنهم «رواسب» القراءة واستجابات الحلم المكبوت، حلم العذاب القومي اليومي.

وهو العذاب الذي يمثله الصوت الغائب أيضًا، لأم كلثوم. آهاتها ليست توجعات القلب المجروح فقط، بل هي كرجع الصدى، مرآة الروح التي كانت: مصر التي في خاطري وفي دمي، والله زمان يا سلاحي. وطبعًا، فأم كلثوم هي صيحة الألم «يا ظالمني». ولكن الناس لا تستعيد فيها معاني الكلمات ولا أسلوب الأداء الذي انتهى أوانه وهي على قيد الحياة. الناس تستقطر من الحنجرة العبقرية «مرثية للعمر الجميل». وهو عنوان لإحدى أجمل قصائد أحمد حجازي، وأروع ما قيل في عصر عبد الناصر. والأرجح أن أم كلثوم لم تقرأ هذه القصيدة، ولو قرأتها لما غنتها، كان الوقت قد فات. غير أن ما تبقى من هذه الحنجرة الاستثنائية على صعيد العالم على مر التاريخ، هو في مغزاه الأخير، مرثية للعمر الجميل. وماذا ينفع الحلم المعذب أكثر من هذه المرثية العظيمة الجلال.

هناك شباب كانوا أطفالًا في الرابعة من أعمارهم حين غاب عبد الناصر وفي التاسعة حين غابت أم كلثوم، ومع ذلك فهم ناصريون وكلثوميون. ما معنى هذه الظاهرة، إذا لم تكن تعني الحلم واللاشعور؟

ولأنه حلم النهضة، فإن القراء المصريين ما زالوا يتهافتون على الطهطاوي والأفغاني وطه حسين. ويستغني التيار السلفي، فيما يبدو، عن الإمام محمد عبده ويفضلون عليه سيد قطب. وربما كان قراء سيد قطب في هذه العينة ليسوا من السلفيين. ولكنهم مثقفون يهمهم الاطلاع على أصول كل اتجاه، أو فضوليون أثارتهم الموجة السلفية فأرادوا التعرف على أحد روادها.

على أية حال، فإن الجمع بين الطهطاوي والأفغاني وطه حسين (وليس العقاد من ناحية ولا سلامة موسى من ناحية أخرى) يجيز لنا القول بأن فكر عصر النهضة العربية الحديثة ما يزال يشكل محورًا لاجتهاد ثقافي ثبت بطلانه على أرض الواقع، وهو

محاولة التوفيق بين التراث الإسلامي والتكنولوجيا الغربية. هذه المعادلة نجحت جزئيًّا في عصر روادها، ولكنها سقطت بعدئذ مرات ومرات. العودة إليها مباشرة دون وسيط من النهضويين اللاحقين يرسخ الإحساس بالأزمة الفكرية الضارية أكثر مما يفتح مدخلًا لحلها. واختيار سيد قطب هو حل مريح، لأنه يلغي أحد طرفي المعادلة (الغرب) وينتهي الأمر. حل مريح، ولكنه حل وهمي، فهو لا «يفعل» شيئًا في الواقع.

ومن زاوية أخرى، فإن البحث عن النهضة في نصوص النهضة التي كانت دون «رؤية نقدية» من نصوص جديدة تدلنا على: اتساع الفجوة بين القارئ المعاصر والمفكر المعاصر في مصر. وهكذا يكتسب القديم مصداقية لمجرد كونه قديمًا وصاحبه في ذمة التراث. ويفقد الجديد هذه المصداقية لأنه طرف ولأنه موقف ولأنه مصلحة ولأنه عريان تمامًا أمام القارئ من الأكفان التي تحقق للموت جلاله. الموتى غالبًا في مأمن من نبش القبور. ولأنهم يتخلون عن الجسد ثم يتخلى الجسد عن نفسه، فهم ليسوا أكثر من ظلال المثل العليا. أما الأحياء، فبحكم أنهم أحياء، يتلوثون حتى بأنقى ما في الحياة. يتلوثون بالحركة، والفعل والتفكير، واتخاذ المواقف.

غير أن بقاء رموز النهضة — ولو كانت قديمة، ولو كانوا موتى — في ضمير القارئ المعاصر يعني كذلك أن حلم النهضة ليس مشروعًا ميتًا.

وتبقى ملاحظة أخيرة، هي أنه أيًّا كانت السلبيات والإيجابيات في هذا الإحصاء، فإنه مؤشر هام على أن «الشائعات» في حياتنا أكثر من الاحتمالات فضلًا عن الحقائق … فالشائع هو أن الفكر السلفي يهيمن على حياتنا العقلية والوجدانية. وليس هذا مؤكدًا ولا مرجحًا.

وسأضع تحفظًا أنه ربما رفض السلفيون الاشتراك في مثل هذا البحث الميداني، لأنهم يرفضون أصلًا الغناء والمؤلفات والنماذج السياسية المغايرة لأفكارهم. وبالتالي فقد خسرنا آراءهم، ربما. ولكن الذين اشتركوا في البحث — وهم فئات وشرائح ومهن وأعمار وأفراد لا يعرفون بعضهم — لم يذكروا ما يفيد بتأثير الفكر السلفي عليهم. إنه بالقطع موجود ولكنه ليس بالحجم الذي يبالغ البعض في تصوره وتصويره. وهناك أبحاث أخرى تشير إلى ازدواجية السلفي بين الوجه والقناع، فهو يقول (أو لا يقول) شيئًا، ويمارس الحياة على نحو آخر، وهو في جميع الأحوال ليس من نجوم الحلم المصري.

٣

لنجم العصر الجديد مواصفات عامة، ولكل نجم مواصفات خاصة.

تبدأ المواصفات العامة بوضع الثقافة على الطرف النقيض من «الشعب» تارة، ومن «الحياة» تارة أخرى. وهي تبدأ كما لو أنها غيرة على الثقافة وعلى الشعب تحت شعار ذهبي يقول بأن المثقفين معزولون عن الناس. كيف؟ إنهم يسكنون أبراجًا عالية أو صحاري بعيدة، فهم لا يهتمون بالمشكلات الحقيقية الملموسة، ولا يتكلمون بلغة مفهومة من المواطنين، ولأنهم معزولون فالناس لا يعرفونهم ولا يتعرفون عليهم، إنهم لا يستطيعون أن يكونوا نجومًا طالما اختاروا التعالي على الآخرين أسلوبًا ومنهجًا.

طبعًا، لا يردد هذا الكلام نجوم العصر الجديد وحدهم، فقد رددته قبلهم وستردده غالبًا كل سلطة في كل عصر. الشرطي أكثر التصاقًا بالجماهير من المثقف. هذا طبيعي. الشرطي يقف حاجزًا بين المثقف والجماهير. هذا طبيعي أيضًا. دولة الشرطة هي التي تعلم الناس وتفكر لهم وتشعر بهم، هذا أيضًا طبيعي. ولكن غير الطبيعي ألا نقول ذلك، ونصنع تمثالًا ضخمًا للمثقف المجهول تحيط رأسه مشنقة من الزهور، ثم نضع التمثال فوق قمة جبل حتى يراه كبار الضيوف فور وصولهم المطار، ونكتب بأحرف بارزة على قاعدة التمثال «الشرطة في خدمة الثقافة».

ليس نجوم العصر الجديد وحدهم هم الذين «يتهمون» الثقافة والمثقفين؛ فقد شاع الاتهام في الهواء العربي والمياه العربية حتى إننا لم نعد نعرف بالضبط من هو المدعي الحقيقي في هذه القضية. المثقفون مسئولون عن الهزيمة، ومسئولون عن الدكتاتورية. ومسئولون عن الحرب الأهلية ومسئولون عن هبوط أسعار النفط ونزول قيمة الليرة ومسئولون عن طفح المجاري وانقطاع الكهرباء. عن كل شيء، هم مسئولون، وثقافتهم مسئولة. هذه هي الأطروحة الشائعة، المكتوبة والمسموعة والمرئية، وكأنها «رأي عام» لا يقبل الشك، وليس على نجم العصر الجديد إلا أن يلتقط هذا المعنى الطائر في الهواء ليجسده ويزيده شيوعًا وإقناعًا.

مجتمع الانفتاح، بطبيعته، ضد الثقافة كمجموعة من القيم والضوابط والمعايير. والمقصود هو الانفتاح الذي نعرفه في بلادنا، أي الفوضى الاقتصادية الطاحنة، والتي لا علاقة لها بالمجتمعات الرأسمالية المستقرة والمتطورة والمستقلة والخاضعة لقوانين ودساتير وقيم وتقاليد مقدسة. انفتاح المتخلفين هو السلب والنهب والتبعية. ولكن التبعية كلمة ثقافية معزولة عن الشعب وغير مفهومة، إذن فلنقل إنها تحويل الوطن إلى شقق مفروشة للإيجار بالليلة. ولنقل أيضًا إن «الثقافة» نفسها كلمة معقدة، رغم أن أي أسلوب في التفكير والتبعية والسلوك هو ثقافة على نحو مًا. ولكن المكروه والمرفوض هو «الثقافة إياها» التي تجعلك ترى أبعد من أنفك، وتجعل لك همومًا عامة تتجاوز

مشاكلك الخاصة، ومن ثَم يصبح مصيرك الشخصي جزءًا من كل. هذه الثقافة اللعينة الجادة المتجهمة حتى وهي تضحك هي ابنة مجتمع آخر، لا يملك فيه المرء ما يشاء ولا يتصرف كما يشاء، وإنما هو مرتبط بالآخرين في «الوطن» أو «الإنسانية» أو غير ذلك من كلمات صعبة وشديدة التعقيد. لذلك، فالمجتمع الجديد يعادي الثقافة من حيث المبدأ، لأن أي تفكير هو «وجع رأس» يقود حتمًا إلى ما يسمى حينًا بالترشيد وحينًا آخر بالتطوير وحينًا ثالثًا بسيادة القانون، وغير ذلك من ألفاظ غريبة مستغربة يقصد أصحابها العودة إلى عصور الانغلاق، ولكنهم يستخدمون الرموز بدلًا من الصراحة.

الصراحة لا تحتاج إلى وجع دماغ، فهي ضد الفكر كفكر، رغم أن هذه المعاني كلها أفكار. ولكنها أفكار غير مستقلة، إنها قشور أفكار ملتصقة بمسام المصلحة الفردية المباشرة العابرة، فهي أقرب إلى انطباعات الغرائز وردود فعل سريعة للجهاز العصبي. وقد تحمل هذه الانطباعات شعارات «فكرية» أو «إصلاحية» أو «سياسية» أو «دينية»، ولكنها مجرد ديكور لصياغة الكاريكاتير المضاد للفكر والثقافة الحقيقية، أي الرسوم الساخرة من أية جدية أيًّا كان اتجاه تفكيرها رأسماليًّا أو اشتراكيًّا أو دينيًّا. احتقار الثقافة وتشويه المثقف جزء عضوي من الماكينة الأيديولوجية-الإعلامية الضخمة لعصر الانفتاح. وهو الاحتقار أو التشويه الذي تجسده حركة النجم في غنائه وتمثيله وخطبه. وليس هناك في الحقيقة ضحك من أجل الضحك أو ما يسمى بالتسلية البريئة، فأي ضحك هو على قيم أي سخرية منها وتجريح لها. وليست هناك قيم بريئة من الانحياز إلى طبقات المجتمع ومشكلات الوطن. لذلك اقترنت نجومية عصر الانفتاح دومًا بأسلوب التفكير وطريقة التعبير، فهي نجومية أيديولوجية من الطراز الأول، وإن تسترت تحت أقنعة الغناء أو التمثيل أو الوعظ والإرشاد. ولكنها في الوقت نفسه هي النجومية التي تهتف ضد «عصر الأيديولوجيات» و«الكلامولوجيا». ويسميه أحد الظرفاء «الحنجوري»، أي الكلام المعقد غير المفهوم، وكان هذا الظريف وما يزال يطلق التسمية على خصومه السياسيين. ولكن نجوم الانفتاح لا يعترفون أصلًا بكل خصومهم، لأن المجتمع كله والوطن بأكمله هو الخصم. لذلك يتجاهلون حكاية الخصومة هذه، ويتجهون مباشرة إلى «العدوى» أي نقل المصل المضاد للمثقف والثقافة إلى الجسد الاجتماعي، وتتكون المناعة تدريجيًّا عند الجميع، فلا يعود الاختراق الثقافي للجسم العليل ممكنًا.

بل وفي أية انتخابات حرة يفوز نجم الانفتاح في حربه غير المعلنة على الثقافة والمثقفين، لأنه يضمن «الشعبية» الكاسحة، وهي ثاني المواصفات المشتركة بين نجوم

العصر السعيد. يحصل على هذه الشعبية، لأن المجتمع مهيأ أصلًا لاستقباله واحتضانه، بل وصنعه. وسائل الإعلام، وأساسًا التليفزيون والفيديو والكاسيت، تلعب في هذا الشأن دورًا حاسمًا. إنه القمع الإعلامي الملون. بالرغم من أن الانفتاح يعني القطاع الخاص إلا أنه من حقائق بلادنا أن الدولة تملك التليفزيون على الأقل، وهو يستكمل رسالة الفيديو والكاسيت، وهي الرسالة التي تقوم بها شركات القطاع الخاص مباشرة. ولكن دولة التليفزيون حين تكون هي ذاتها دولة الانفتاح، يصبح تليفزيون الانفتاح هو المصدر الأول «لشعبية» النجم: أغنياته ومسرحياته ومسلسلاته. ولا شك في أن الكاسيت المسموع هو أكثر الوسائط ديمقراطية بسبب سعره الرخيص نسبيًّا، بينما الفيديو أقلها ديمقراطية بسبب ثمنه المرتفع، ولكن التليفزيون ينفرد من بينها جميعًا بسلطة القمع، فلا مجال للاختيار أمام هذه الوسيلة الشعبية الكاسحة.

ثاني الوسائل لتكوين الشعبية، بعد القمع، هي التخدير، أو القدرة على التخدير. والنجم مطالب هنا بتربية جمهوره على نوع من اليوجا، أي بتدريب الأعصاب على قوالب من المجاهدة النفسية التي تتدرج بالانتشاء إلى ذروة «لذة الغياب». وهي نوع من النيرفانا المقلوبة، أي التي تفضي إلى عكس التصوف. وبالطبع، فإننا نستخدم تعبير اليوجا والنيرفانا من باب الاستعارة. ولكننا نقصد أن أدوات نجم الانفتاح في كسب الشعبية، هي أدوات التخدير العصبي والنفسي عن طريق «الحركة». وسواء كانت حركة الغناء أو حركة التمثيل أو حركة الخطابة، فإنها كلها حركات عضلية تعتمد الإيحاء التمثيلي. وهو الإيحاء الذي لا تكتمل شحنته الانفعالية إلا باللفظ أي التلفظ: حركة النطق. ومعروف عن «السحرة والمنجمين» أنهم يجيدون استخدام الحنجرة واللسان والشفاه في التمتمة والغمغمة. والهمهمة وارتفاع الصوت فجأة ثم انخفاضه التدريجي أو العكس، فهذه كلها تستكمل اليوجا العصبية بنشوة تدغدغ الحواس عن طريق الإيقاع.

الإيقاع والحركة يستلزمان التداعي من الوعي إلى أدنى درجات الوعي إلى أعماق اللاوعي، وهو التداعي بالصور، أي تداعيات الذاكرة والمخيلة كأننا في غرفة تحليل نفسي. ويتكاتف هذا الثالوث التمثيلي — الإيقاع والحركة والصورة — في عملية «التخدير» التي يقوم بها نجم الانفتاح، لجمهوره العريض. بل إنها وسيلته الثانية في تكوين هذا الجمهور، ومنه تنبثق الشعبية إلى ارتباط الجمهور الواسع بحركات وألفاظ (أو تلفظ) النجم. ولا بأس في هذه الحال من الجمع بين التخدير العقلي والروحي، والتخدير العصبي المباشر ... ولا تفسير لانتشار المخدرات بكافة أنواعها بين الجمهور وبين نجومه إلا في ضوء الارتباط بين النجومية ذاتها وعملية التخدير كطريق إلى اكتساب «الشعبية».

الشعبية هنا لا تهم نوعيتها، بل كتلتها. ولا معنى لأي دور أو رسالة يستطيع النجم أن يقوم بها عبر هذه الشعبية فهي مطلوبة لذاتها. لا مناقشة لمستوى ونوع التخصص الذي يمارسه النجم، فإن كان مغنيًا لا أهمية لفن الغناء، وإذا كان ممثلًا لا أهمية لفن التمثيل، وإذا كان خطيبًا لا أهمية للخطابة في حد ذاتها. وإنما الأهم هو شعبية النجم. هي القيمة والمعيار والهدف، ولا بأس في الخروج عن النص ودخول السجن إذا ضبط النجم متلبسًا بالخروج أو المخدرات، لأن قيمة القيم هي «الشعبية».

وسيقول لك النجم إنه ليس زعيمًا سياسيًّا، ولا علاقة له بالسياسة من قريب أو من بعيد، إنه يريدك فقط أن «تنسى» همومك التي لا تُنسى إذا كان نجمًا للفكاهة، ويريدك أن «تبكي» إذا كان نجمًا للعزاء. وفي جميع الأحوال، هو يريدك على صورته ومثاله، أن يحل فيك و«تنام» حتى وأنت سائر في الطريق، وتسرع في الجري هربًا من الأشباح التي تطاردك. ولا تلتفت لغير نفسك، ولا لغير هذه اللحظة. إنه يتوحد معك، ويتقمصك، ويتناسخ بك. حركته وإيقاعه وصوره هي حركتك وإيقاعك وصورك، فهو لك «أنت» و«أنت» و«أنت» وحدك، أي للجميع ولكن كأفراد، وجزر معزولة عن بعضها البعض.

هذه «الشعبية» القائمة على الفصل بين الجزر، أو هذه «الكتلة» التي يبدو فيها الفرد كأنه الشعب، هي التي يتمتع بها النجم الانفتاحي بمواجهة الثقافة. إنه، بهذه الشعبية الكاسحة يثبت أنه «لم ينفصل» عن الجماهير، وأنه ملتحم بها يتكلم لغتها ويحك جروحها ويناوش قضاياها … إذن فهذا النجم الذي لا علاقة له بالسياسة والشديد الاحترام للمخدر هو الأكثر التصاقًا بالناس وتعبيرًا عنهم. أما المثقف، فهو — كما عرفنا من قبل — نقيض هذا «الشعبي». والشعبية إذن عكس الثقافة، والاثنان لا يجتمعان.

مجتمع الانفتاح القائم على «الجميع» و«لا أحد»، أو هو «الفرد» بلا ناس، يمنح نجومه هذه الشعبية. ولكنه ضنين بها، فالنجوم يجب أن يكونوا قليلين. ولا تأثير للنجم إذا تعددت النجوم. إنه مجتمع انفراد النجم لا تفرده، بل استفراده حتى آخر لمعة في نجوميته ثم الشروع في صنع آخر جديد. آخر لا آخرين. هكذا يمارس الانفتاح دكتاتوريته في قمع النجومية ذاتها، كما مارسها التليفزيون في قمع الجمهور. النجوم القليلة هي التي تربح كثيرًا، ويربح من قلتها الانفتاح، فليس من مجالٍ لقمم عديدة، لأنه لا مجال لمواهب قد تتجاوز الضوء الأحمر.

ولذلك يحرص الانفتاح على توريط النجم في بنيته الاجتماعية. هذا النجم يجب أن يكون مليونيرًا، لا ليستمتع بالحياة، بل ليصبح من عناصر التكوين الداخلي للنظام

الانفتاحي. «لا بد من أن يشعر كما لو أنه واحد منا» هكذا يقولون لأنفسهم وهم يشركونه في آلية الاقتصاد الانفتاحي. وليس غريبًا أن تجد شابًّا صغيرًا نجح في عمل أو أكثر، وبدأ يفكر في «الإنتاج». أي في تكوين الشركات وعقد الصفقات. وليس غريبًا أن تجد الخطيب يتبرع بمليون جنيه ولا تدري من أين جاء ببقية الملايين التي يخطب ضدها أو ودها. ليس غريبًا ذلك كله، فلا بد للنجم من أن يدخل اللعبة الاقتصادية للعصر الجديد كاملة غير منقوصة، بدءًا من «العصامية» وانتهاء بتهريب العملة والمخدرات وبناء ناطحات السحاب. إنه «النموذج» النقيض، للنجم الموظف الذي كان يتقاضى مرتبًا شهريًّا في الماضي. هو الآن رجل أعمال وليس مغنيًا أو ممثلًا أو خطيبًا فقط. الغناء كالتمثيل كالخطابة من السلع التي يتاجر فيها، كأي كيلو مخدرات. ولكنه أساسي، فهو الذي يجلب النجومية المضادة للثقافة، وذات «الشعبية»، وصاحبة الملايين.

هذا هو ثلاثي نجم الانفتاح، وليس من الممكن لصفةٍ واحدة أن تصنع نجمًا، فلا سبيل لغير اجتماعها كلها دفعة واحدة، لأنها تتفاعل مع بعضها البعض وفق آليات عصر الانفتاح نفسه. وهي الآليات التي تسرب «الوعي الزائف» إلى البناء الاجتماعي، بأكمله حتى إن ضحايا العصر الجديد يصبحون عشاق نجومه، وقودهم بتعبير أدق. غير أنه الوقود السعيد بأن يشتعل ليضيء هؤلاء النجوم ويزيدهم لمعانًا.

فالخدعة تبدأ من الضحية، تحت وطأة القمع والتخدير، تجد نفسها في ارتباط سحري مع الجلاد، خاصة حين يتخذ قناعًا من الفن الجميل أو الإرشاد الأكثر جمالًا. الضحية تبتلع أقراص السعادة وترحل إلى حيث ترى الثقافة هي العدو، وإلى حيث تفرح بالزحام السحري، وإلى حيث تتحول إلى «مستفيد» من البترودولارات.

هذه الضحية ترى نفسها في مرآة مصقولة بالغناء الدافئ الذي يداعب الجراح المشوية في لظى الأسعار المجنونة، وترى نفسها فوق خشبة المسرح الذي يضج بالشكوى والمرارة والضحكات، وترى نفسها في حضرة الخطيب تنشد الانفلات من الضلال.

حين تجد نفسها في المرآة أو فوق خشبة المسرح أو أمام المرشد، فإنها تتوحد بالمرآة تحت وطأة القمع والتخدير، لا ترى الفاصل بين الحقيقة والحلم.

حينئذ تبيع كل مالها، وجسدها وروحها، وتتبع النجم.

يناير وفبراير ١٩٨٧م


هنداوي